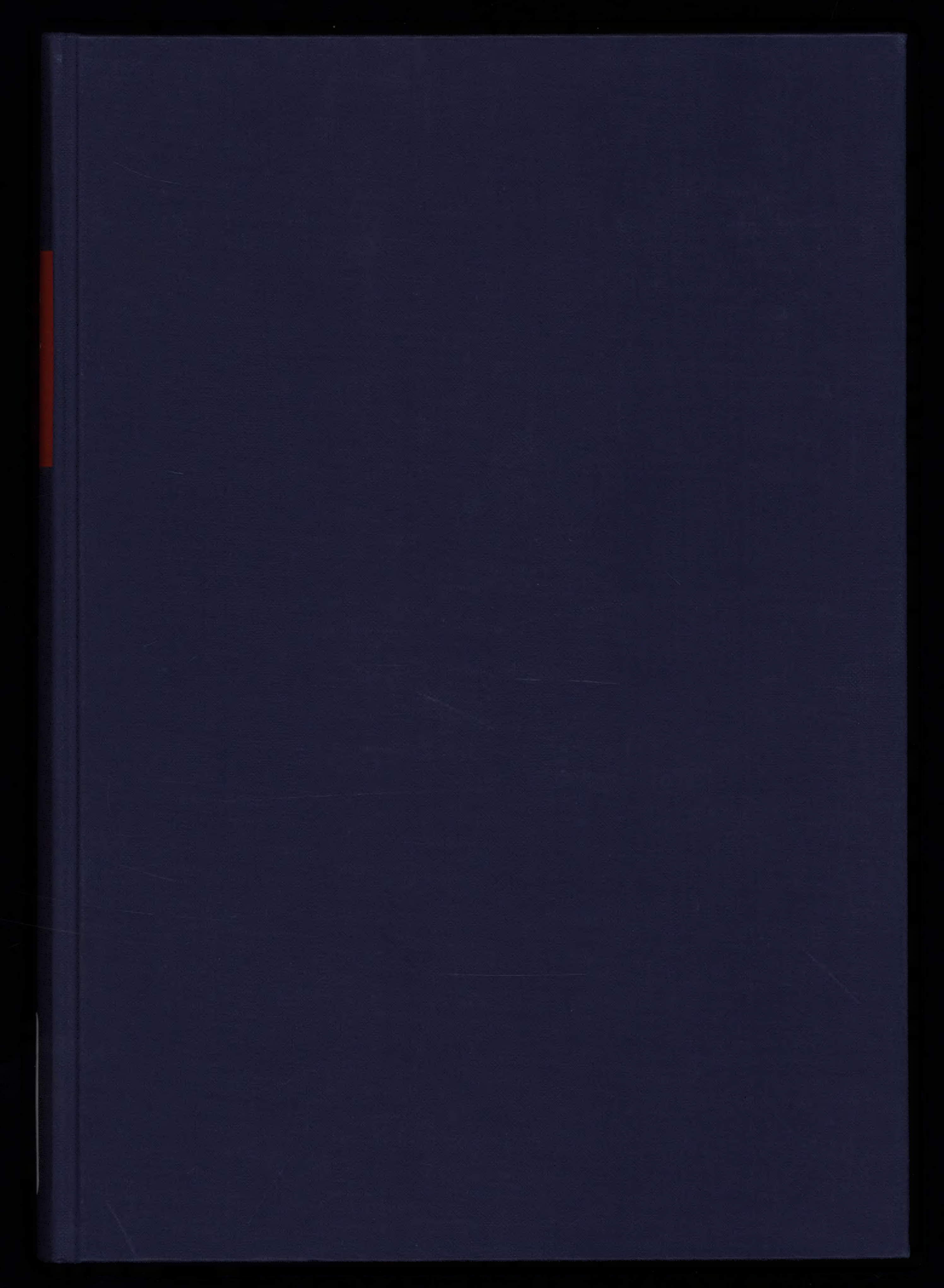
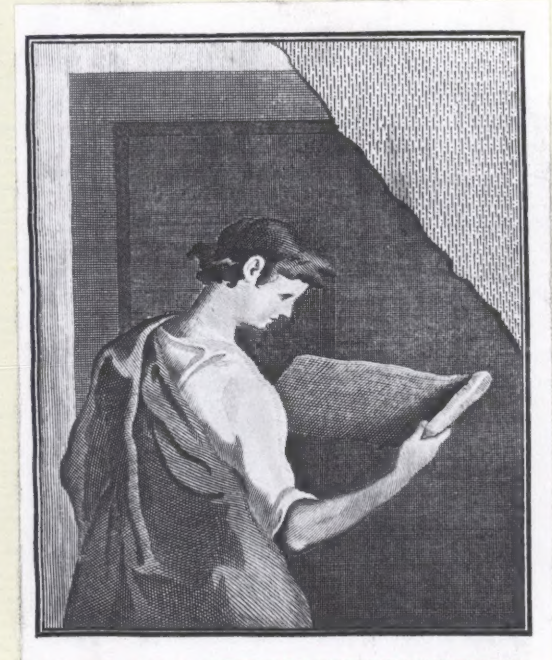




THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,

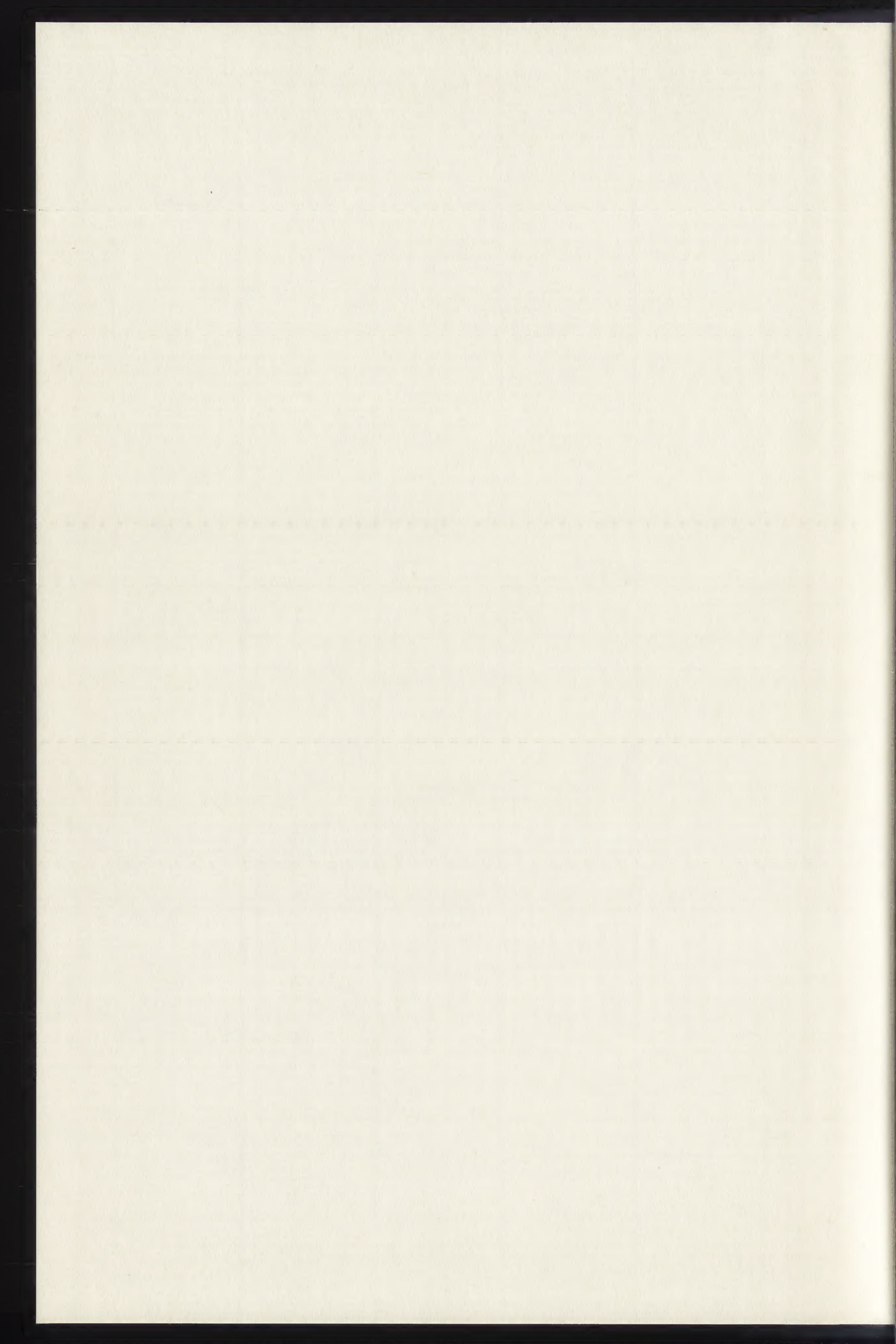
UND

HUGO VON TSCHUDI,

XXII. Band.

BERLIN UND STUTTGART.
VERLAG VON W. SPEMANN.
WIEN, GEROLD & Co.
1899.

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK
WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN 1968



REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIRECTORIAL-ASSISTENT BEI DER GEMÄLDEGALERIE DER K. MUSEEN IN BERLIN.

XVII. Band.

BERLIN UND STUTTGART.

VERLAG VON W. SPEMANN.

WIEN, GEROLD & Co.

1894.

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK

WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN 1968

Archiv-Nr. 38 48 680

©
1968 by Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung — J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung — Georg Reimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp., Berlin 30, Genthiner Straße 13.

Printed in the Netherlands

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie, Xerokopie) zu vervielfältigen

THE J. PAUL GETTY CENTER
LIBRARY

Inhaltsverzeichniss.

Litteraturbericht.

Museen und Sammlungen.

Ausstellungen.

Versteigerungen.

Mittheilungen über neue Forschungen.

Hubert Janitschek.

Ein Nachruf an Hubert Janitschek wird wohl nirgends ein lebhafteres Echo finden, als bei den Lesern dieser Zeitschrift. Wenn auch nicht ihre Begründung, so doch ihre Wiedererweckung nach langem Schlaf und fünfzehn Jahre frischen fruchtbringenden Gedeihens sind mit seinem Namen verknüpft. Fünfzehn beste Lebensjahre hat Janitschek in nie ermattender Thätigkeit diesem Unternehmen gewidmet und ihm seine Stellung geschaffen und behauptet als Organ der ernsten historischen Forschung zwischen anderen Blättern, die gleichzeitig der Kunst des Tages huldigend auf einen grösseren Leserkreis rechnen konnten, oder die, mit reicheren Mitteln arbeitend, dem Kunstgelehrten das kaum zu entbehrende Abbildungsmaterial zur Verfügung stellten. Noch auf dem Todtenbette hat ihn die Sorge um dasselbe nicht verlassen. Es wäre ihm ein Trost gewesen, zu wissen, dass diese mit so aufopferungsvoller Energie ausgestaltete Schöpfung in ihren festen Grundformen bestehen bleibt. Kleine Aenderungen hätte er wohl selbst vorgenommen, würde sich ihm der äussere Anlass geboten haben. Diese Aenderungen bedeuten eine Verengerung und eine Ausdehnung.

So lebhaft hat sich die Thätigkeit auf dem Gebiet der neueren Kunstgeschichte gestaltet, dass das Gastrecht, das der Archäologie bisher gewährt, in der letzten Zeit allerdings nur selten in Anspruch genommen wurde, fernerhin nicht aufrecht zu erhalten ist. Von höchster Wichtigkeit dagegen erscheint es, von dieser einen Stelle aus einen Ueberblick zu gewinnen über das weite Bereich des Kunstmarktes, wie über den immer mehr in die Breite gehenden Betrieb der kunstgeschichtlichen Forschung. Eine den neuen litterarischen Erscheinungen möglichst rasch auf dem Fuss folgende Berichterstattung und die Protokollirung der in den verschiedensten Zeitschriften verstreuten Forschungsresultate wird der letzteren Absicht dienen. Die erstere soll erreicht werden durch genaue Mittheilungen über die Wanderungen und Schicksale der Kunstwerke, sei es, dass sie in Museen oder grösseren Sammlungen ein bleibendes Unterkommen finden oder plötzlich in Ausstellungen und Versteigerungen auftauchen, um eben so rasch wieder zu verschwinden.

In diesem Geiste das Werk Janitscheks fortzuführen ist eine ehrenvolle aber sicher keine leichte Aufgabe. Sie erfordert nicht nur die volle Hingabe

derer, die die unmittelbare Leitung übernommen, auch alle jene ruft sie auf, die in dem Bestand einer streng wissenschaftlichen, an keinen besonderen Interessenkreis gebundenen Zeitschrift ein Mittel zur Förderung der kunstgeschichtlichen Disziplin erblicken.

Janitschek war geboren am 30. October 1846 zu Troppau in Oesterreichisch Schlesien. Dort hat er auch das Gymnasium besucht. Zur Universität zog er aber nach Süden, in das lieblich gelegene Graz. Er studirte Geschichte und Philosophie, vor allem Aesthetik. Sein lebhafter Sinn für Poesie brachte ihn in Beziehung zu dem steirischen Volksdichter Rosegger, mit dem ihn dauernde Freundschaft verband. Werke der bildenden Kunst traten ihm aber wohl nirgends vor Augen und für einen Lehrstuhl der Kunstgeschichte war dazumal in Graz noch kein Platz.

Als Janitschek im Jahr 1874 promovirte, so geschah das ohne die Weihen der kunsthistorischen Methode und als er das erste Mal in die Weite wanderte, da war es noch nicht Brauch, zwischen zwei Scheuklappen schnurstracks auf das Thema der Doktordissertation loszusteuern, ohne nach links und rechts auf die zur Seite des Weges blühenden Wiesen zu blicken. Ja gerade der Blüthenreichthum, in den ihn seine erste Fahrt über die Alpen, die er Krankheits halber unternehmen musste, mitten hinein brachte, entschied über seinen Lebensberuf. So unvorbereitet und mächtig ihn nun die Kunst ergreift, so wenig ist er zunächst im Stande ihre Anregungen planmässig zu verarbeiten. Es ist bezeichnend, dass seine erste Arbeit die er auf italienischem Boden niederschreibt, den Titel trägt: Deutsche Kunst und deutsche Künstler in Rom. Er steht noch ganz auf ästhetischem, nicht auf historischem Standpunkt. Sein lebhaftes Schönheitsgefühl wird in erster Linie von den unmittelbar verständlichen Erscheinungen der modernen Kunst ausgelöst, und er benützt die Gelegenheit, sein ästhetisches Glaubensbekenntniss mit dem Feuer einer enthusiastischen Natur darzulegen. Man darf freilich nicht vergessen, dass damals Henneberg und Dreber in Rom wirkten. Der Charakteristik des Letzteren widmet er dann noch eine besondere Studie.

Auch die nächsten, eigentlich kunsthistorischen Arbeiten sind reine Gelegenheitsschriften. Ein Aufenthalt in Sizilien lässt ihn sich mit der palermitaner Malerei der Renaissancezeit beschäftigen. Das sterile Thema versagt aber rasch seine Anregung; über den ersten Anlauf, die Charakteristik Antonio Crescenzo's und seine Schule, ist er nicht hinausgekommen. Die Centenarfeier von Michelangelo's Tod in Florenz giebt den Anlass zu mehreren Studien, einer zusammenfassenden Schilderung des Lebensganges des Meisters und einer eingehenden kritischen Prüfung der zahlreichen Festschriften.

Mittlerweilen hatten zwei Elemente, ein Mann und ein Buch, in sein Leben eingegriffen und sein Streben in ganz bestimmte Bahnen gelenkt. Das Buch war Burckhardt's Cultur der Renaissance, der Mann hiess Eitelberger. In hohem Maasse besass Eitelberger die Gabe Jeden der in seinen Bannkreis kam für die Aufgaben die ihn selbst bewegten zu interessiren. Das bewusste Wollen einer starken Persönlichkeit strömte von ihm aus und zwang jede Thätigkeit in den Dienst seiner stets selbstlosen, aber immer auf einen prak-

tischen Zweck abzielenden Pläne. Was Janitschek diesem Mann verdankt, hat er mit warmen Worten in dem ihm gewidmeten Nekrolog ausgesprochen. Seit wenigen Jahren hatte Eitelberger mit der Herausgabe der Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance begonnen. Er bestimmte seinen jungen Freund Leo Baptista Alberti's Schriften hierfür zu bearbeiten. Ein Bändchen, die kleinen kunsttheoretischen Abhandlungen enthaltend, erschien im Jahre 1877, der sorgfältig revidirte Urtext mit Uebersetzung und eingehenden Erläuterungen und Excursen. Später sollte eine neue Ausgabe von Alberti's Hauptwerk De re aedificatoria folgen. Wie ihm schon bei den Erklärungen zum Tractat über die Malerei in allen schwierigen Fragen, besonders der perspektivischen Konstruktionen, der in Rom lebende treffliche Kenner italienischer Kunst und ihrer Theoretiker, der Maler H. Ludwig an die Hand gegangen war, so wollte sich Janitschek auch zur Bearbeitung der Bücher über die Baukunst mit einem Architekten verbinden. Vor allem aber hatte es ihm die mächtige Persönlichkeit dieses Universalmenschen der Frührenaissance angethan; er beabsichtigte, wie er selbst schreibt, ein für alle Gebildeten lesbares biographisches Denkmal des grossen Vorläufers Lionardo's zu schaffen. Die vier Jahre seines italienischen Aufenthaltes hatte er fast ausschliesslich der Sammlung von Material hierzu gewidmet. Die Ausarbeitung verzögert sich indess. Nur im Jahre 1883 veröffentlicht er im Repertorium seine Albertistudien, in denen er Stellung zu der mittlerweile erschienenen einschlägigen Litteratur nimmt. Andere Aufgaben die seine Thätigkeit aufs äusserste in Anspruch nehmen, lassen den Plan für lange Zeit in den Hintergrund treten. Aufgegeben aber hatte er ihn nie und als er sich demselben mit neuen Kräften zuwenden wollte, ereilte ihn der Tod. Dass sich die mit unermüdlichem Fleiss zusammengetragenen Bausteine, die jetzt als membra disjecta in seinem Nachlasse ruhen, nicht zum Kunstwerk zusammenfügen durften, ist auf's tiefste zu beklagen. Denn ein Kunstwerk hätte Janitschek geschaffen, so gewagt es erscheinen mag, über ein ungeschriebenes Buch ein Urtheil abzugeben. Kein anderer Stoff »lag« ihm in gleicher Weise und an keinen trat er so wohlausgerüstet heran. Was seine Studien nach dieser Richtung gedrängt hatte, war eben die Bekanntschaft mit Burckhardt's Cultur der Renaissance. Von diesem Buch geht eine so starke Anregung aus, weil es überall hohe Gesichtspunkte bietet und mit seinen Gedankenblitzen plötzlich ein scharfes Licht über grosse Gebiete wirft und der Einzelforschung die Bahn weist. Diesen Wegweisungen folgte Janitschek in rastloser, stets die Quellen aufsuchender Arbeit. Sein Forschen war auf die Erkenntniss all jener Mächte gerichtet, aus deren Zusammenwirken die eigenthümliche Renaissancebildung erwuchs. Auch die Kunst betrachtete er zunächst nur von dieser Seite, wenn schon als die werthvollste Aeusserung des Volksgeistes. Er verkennt keineswegs den Werth der Stilakribie und die grundlegende Bedeutung der Arbeit des kennerhaft gebildeten Forschers für die Umgrenzung der Künstlerindividualität und die Schilderung des internen Entwicklungsganges der Kunst. Aber seine philosophische Anlage und Schulung treibt ihn immer wieder zu einer Betrachtungsweise in der die culturellen und

ästhetischen Gesichtspunkte obenan stehen. Es ist leicht begreiflich, dass einer solchen Geistesstimmung eine Erscheinung wie Alberti in hohem Grade sympathisch sein musste, in dem sich zu dem encyclopädischen Wissen der humanistischen Gelehrsamkeit eine nach dem Ideal des Quattrocento allseitig ausgebildete Persönlichkeit gesellte und der weniger eine produktive Künstlernatur als Litterat und Aesthetiker war.

Ich zweifle nicht, dass es Janitschek gelungen wäre, seinen Helden als lebendigen Träger der Renaissancecultur hinzustellen. Ihm fehlte nicht die poetische Intuition die das historische Präparat mit warm pulsirendem Blut durchströmt und seine Gestaltungskraft wurde von einer Sprache unterstützt, die nervöse Beweglichkeit mit plastischer Ausdrucksfähigkeit vereinigt.

Ein Nebenprodukt dieser Studien war das feinsinnige Büchlein: Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst. In der Wahl des Gegenstandes und der Behandlungsweise sichtbar von Burckhardt beeinflusst, geht er in umfassender Heranziehung der Quellen doch einen guten Schritt weiter. Das erste Kapitel giebt eine Schilderung der geistigen Strömungen, des allgemeinen Bildungsmilieus, in dem sich das künstlerische Schaffen vollziehen soll. Die unmittelbaren Bedingungen desselben, die speciell künstlerische Erziehung, sucht das folgende Kapitel darzulegen. Im dritten Kapitel wird das Verhältniss der Frauen zur Kunst behandelt. Der Sturz der mönchstheologischen Anschauungen, die sich unter der Einwirkung griechisch-römischer Litteratur und Kunst vollzog, schuf da ganz neue Grundlagen. Die Anerkennung der geistigen Ebenbürtigkeit der Frau bringt zu den Anforderungen der Geniessenden ein neues Element ästhetischer Feinsinnigkeit, das der schaffende Künstler nicht unberücksichtigt lassen kann. Zugleich öffnet sich diesem das Auge, hier für die Anmuth und Lebhaftigkeit ihres Wesens, dort für die Pracht ihrer Erscheinung. Wiederholt ist Janitschek auf diese Seite der Renaissancebewegung zurückgekommen, in den Aufsätzen »Die Frauenbewegung im Renaissancezeitalter«, »Die Frauen in der venezianischen Malerei«, »Das weibliche Schönheitsideal der Renaissancezeit in Italien«. Im Schlusskapitel über das Mäcenatenthum des Staates und der Privaten wird die materielle Förderung, die der Kunst zu Theil wurde, nachgewiesen. 1879 erschien das Büchlein. Es war aber nur eine erweiterte, mit reichen Quellennachweisen versehene Fassung von vier im Wintersemester 1877—78 am österreichischen Museum in Wien gehaltenen Vorträgen. An dieses junge Institut, das zwar dem Kunsthandwerk gewidmet war, durch Eitelbergers Persönlichkeit aber eine lebendigere Anziehungskraft auf den kunsthistorischen Nachwuchs ausübte, als irgend eine der anderen um so viel reicheren Wiener Sammlungen, war Janitschek im Jahre 1877 als Kustos berufen worden. Hier sollte seine historische und theoretische Ausbildung durch Einblicke in die Kunstpraxis vervollständigt werden. Aber es lag nicht in seinem noch im Sinne seines Gönners, dass er sich als Beamter eines kunstgewerblichen Museums festankere. Lebhaft drängte es ihn nach der akademischen Laufbahn und Eitelberger hat durch seinen Rath und seinen Einfluss nicht wenig zu dem raschen Fortschreiten auf derselben beigetragen. 1878 habilitirte

sich Janitschek in Wien und schon im October des folgenden Jahres erhielt er einen Ruf als ausserordentlicher Professor an die Universität Prag. Es war die Zeit, da sich der Nationalitätenhader auch der Hochschule bemächtigt hatte und dann bald zur Scheidung derselben in eine tschechische und deutsche Anstalt führte. Sein Vorgänger Woltmann hatte durch sein streitbares, rücksichtsloses Naturell nur zur Verschärfung der Gegensätze beigetragen und Janitschek's Stellung wurde dadurch nicht erleichtert, dass er als Träger eines tschechischen Namens leidenschaftlicher Parteigänger des Deutschthums war. So folgte er denn mit Freuden, trotzdem er mittlerweile Ordinarius geworden, dem Ruf an die Strassburger Universität auf den durch Woltmanns Tod erledigten Lehrstuhl, als zweiter Nachfolger Anton Springers.

Das Hinscheiden seines Freundes hatte ihm aber auch eine erhöhte Arbeitslast eingebracht. Die Redaktion des Repertoriums, die er gemeinsam mit ihm übernommen, ruhte nun allein auf seinen Schultern. Ausserdem vollendete er auf Woltmann's Wunsch in dessen Geschichte der Malerei das Kapitel über die venezianischen Quattrocentisten und schrieb das Kapitel über die Schulen von Bologna und Ferrara.

So ist es nicht zu verwundern, dass in diesen ersten Jahren eines ungewohnten Lehrberufs Janitschek's Forscherthätigkeit einigermassen nachlässt. Er zehrt im wesentlichen noch von den Ergebnissen seiner italienischen Studienzeit. Im Jahre 1879 beschliesst er seine Beiträge zu Dohme's Sammelwerk für das er die Biographien Andrea's del Sarto, der Bellini, von Tintoretto, Paolo Veronese und den bologneser Eklektikern gearbeitet hatte. Ausserdem publicirt er im Repertorium: »Einige Randglossen des Agostino Carracci«, »Ein Hofpoet Leo X. über Künstler und Kunst«, »Kunstgeschichtliche Notizen aus dem Diarium des Landuccio«, »Das Kapitolinische Theater vom Jahre 1513«. Am Schluss dieser Reihe stehen die schon oben erwähnten Albertistudien.

Unterdessen war eine Aufgabe an Janitschek herangetreten, zu deren Lösung er den vollen Einsatz seiner Kräfte benöthigte und die ihn zugleich in ein Forschungsgebiet zwang das ihm bisher völlig fremd gewesen und zu einer Forschungsweise, für die er nur unvollkommen vorbereitet war. Der nationale Zug der die deutsche Kunstgeschichtsschreibung ergriffen hatte, die auf die Hebung der heimatlichen Schätze gerichtete Tendenz liess sich nicht verkennen. Aber es war ein Verlegereinfall, an den Beginn dieser Bewegung ein Werk zu setzen, das nur als Abschluss und Erfüllung derselben motivirt gewesen wäre. Eine Geschichte der deutschen Kunst fand einen überaus ungleichmässig vorbereiteten Boden. Neben Stellen, die schon reiche Ernte getragen hatten lagen andere, die noch von keiner Pflugschar gestreift waren. Ursprünglich war denn wohl auch eine populäre Darstellung geplant, die nicht mehr zu thun gehabt hätte, als die Resultate der bisherigen Forschung dem grossen Publikum mundgerecht zu machen. Man wandte sich aber an Gelehrte, die gewohnt waren, im eigenen Rüstzeug aufzutreten und nöthigte sie doch, in der Frist von wenigen Jahren zu leisten, was wohl die Aufgabe eines Lebens ausmachen konnte. Janitschek übernahm es, die Geschichte der deutschen Malerei zu schreiben. Im Jahre 1883 begann er mit der Arbeit

und im Jahre 1890 lag das Werk, das mehr als 600 Seiten umfasst, vollendet vor. Inhaltlich wie formal ist es eine Leistung, der Bewunderung werth, wenn man bedenkt, welch ungeheurer Stoff zu verarbeiten war und welche Schwierigkeiten einer gleichmässig fliessenden Darstellung durch die Nothwendigkeit erstanden, historische Erzählung mit Bilderbeschreibung und stilkritischer Auseinandersetzung zu verschmelzen. Die Geschichte der für das Mittelalter ausschlaggebenden Buchmalerei hat er vielfach auf neue Grundlagen gestellt und er wurde nicht müde, das gewaltige Bildermaterial der späteren Zeit immer wieder zu prüfen und sein Auge zur Erkenntniss der Künstlerindividualitäten heranzubilden. Nirgends liess er durch die andrängende Stofffülle die Freiheit seiner Anschauung beirren oder die warme Empfindung für den ästhetischen Gehalt verkümmern. Die Mängel aber des Buches — und diejenigen kennen sie wohl am besten die am bereitesten sind, seine Vorzüge zu würdigen — erscheinen zum nicht geringen Theil durch die Natur der Aufgabe bedingt.

Aus der intensiven Beschäftigung mit der mittelalterlichen Buchillustration erwuchsen die im Strassburger Festgruss an Anton Springer 1885 niedergelegten »Zwei Studien zur Geschichte der Karolingischen Malerei.« Dasselbe Stoffgebiet behandelt Janitschek in seinem Beitrag zu der 1889 im Verein mit anderen Gelehrten herausgegebenen Trierer Adahandschrift. In musterhafter Weise legt er hier die Entwicklung der Karolingischen Buchmalerei dar und charakterisirt die verschiedenen Lokalschulen die er als erster nachgewiesen hat. An ein grösseres Publikum wendet er sich mit den Aufsätzen über »Albrecht Dürer« und über »ein Bilderbuch aus dem deutschen Mittelalter«, der Manessehandschrift. 1890 gab er das beschreibende Verzeichniss der städtischen Sammlung von Gemälden alter Meister in Strassburg heraus. Der kleinen, in kurzer Zeit durch Bode's Bemühungen geschaffenen, seiner Obhut anvertrauten Galerie, brachte er lebhaftes Interesse entgegen.

Nach mehr als zehnjähriger Wirksamkeit in Strassburg, folgte Janitschek zu Ostern 1892 einem Rufe nach Leipzig, an Anton Springer's Stelle. Wie er schon in dem Nachruf an den Dahingeschiedenen, dann in dem Anhang zu dessen Selbstbiographie mit begeisterten Worten seine Verdienste um die kunsthistorische Disziplin gepriesen, so nannte er sich in der Antrittsrede mit Stolz einen Schüler Springer's, ob er gleich nie dessen Hörsaal betreten. Mit dieser auch im Druck erschienenen Antrittsvorlesung, in der er das Verhältniss von Dante's Kunstlehre zu Giotto's Kunst behandelt, findet er wieder den Weg in das Lieblingsgebiet seiner jungen Forscherthätigkeit. Und nicht nur hierin kommt er auf seine ersten Lieben zurück: wie er einst mit dem Aufsatz über deutsche Kunst und Künstler in Rom debütirt, so gedachte er jetzt der neuesten deutschen Malerei seit 1850 sich zuzuwenden.

Es fehlte ein charakteristischer Zug in dem Bilde von Janitschek's litterarischer Wirksamkeit ohne den Hinweis auf seine zahlreichen, zumeist im Repertorium und dem litterarischen Centralblatt erschienenen Bücherbesprechungen. Mehr noch als bei der wissenschaftlichen Arbeit tritt hier das Menschliche des Schriftstellers, seine Cultur und sein Charakter zu Tage.

Denn nicht nur die Vertrautheit mit dem Stoff wird gefordert, es gehört auch die Schmiegsamkeit und der gute Wille dazu diesen Stoff aus dem Geist und den Intentionen einer fremden Individualität heraus zu betrachten. Beides besass Janitschek: seine Kritik war eine sachliche und doch persönlich nachempfindende. Das Verdienst erkannte er ebenso freudig an, wie er Mängel und Irrthümer, sofern sie nicht aufdringlicher Unfähigkeit entsprangen, bestimmt aber ohne Schärfe zur Sprache brachte. Tadel wie Anerkennung floss bei ihm aus einem freien, grossen Sinn, für den nichts Kleinliches und für den Tag nur Lebendes existirte.

So war Hubert Janitschek auch als Mensch. Ein starkes metaphysisches Bedürfniss setzte sich bei ihm in eine lebendige, die ganze Persönlichkeit durchdringende Bildung um. Nicht bloss seine wissenschaftliche Tüchtigkeit, auch dieses verfeinerte Wesen das sich Jedem, der ihm nahe trat, warm und rückhaltlos mittheilte, war es was seine zahlreichen Schüler an ihn fesselte. Er ging nicht nur dann in Feiertagskleidern wenn er die Feder zur Hand nahm; sein Bestes gab er gerade im persönlichen Verkehr. Sein unscheinbarer schwächlicher Körper beherbergte eine Feuerseele. Kam ein Thema zur Sprache, das ihm am Herzen lag, so erfasste ihn eine fast nervöse Leidenschaftlichkeit, leicht und eindringlich floss dann die Rede von seinen Lippen, die Augen leuchteten unter der breiten, von einem braunen Haarwald umrahmten Stirn. So erschien er in seinen besten Tagen, in seinen glücklichsten Stunden. Dazwischen dehnten sich lange Strecken der Abspannung und Ermattung über die ihn nur mit eiserner Willenskraft fortgesetzte Arbeit hinüberbrachte. Immer mehr aber ward sein heiteres Naturell, der Zug zur Geselligkeit durch die Sorge um seinen stete Rücksicht heischenden Körper zurückgedrängt. In Leipzig beschränkte sich sein Verkehr beinahe nur auf den Umgang mit seinen Schülern. Als er von den Osterferien aus dem Süden heimkehrte, brachte er statt der gehofften Kräftigung eine ernste Erkältung mit, der seine Widerstandsfähigkeit nicht mehr gewachsen war. Am 21. Juni verschied er, treu gepflegt von seiner Gattin, die er schon im ersten Jahre seines Strassburger Aufenthaltes heimgeführt hatte.

Was Hubert Janitschek geschaffen, bleibt unvergessen. Zwar war es ihm nicht vergönnt, sein Höchstes zu leisten, er musste scheiden ohne die Aufgabe seines Lebens erfüllt zu haben. Aber keinen Arbeitstag, der ihm gegeben, hat er ungenützt verstreichen lassen und wo er angriff, brachte er seiner Wissenschaft neue Förderung. Andere werden hier einsetzen und was er unvollendet liess, zu Ende führen, was aber nicht ersetzt wird, ist diese besondere Mischung von Begabung und Temperament, von Können und Empfinden, von Wissen und Bildung, seine Persönlichkeit. Ihrem Verlust gilt unsre Trauer.

Hugo v. Tschudi.

Robert Dohme.

Mit Robert Dohme ist am 8. November 1893 ein Mann dahingeschieden, dessen Verlust in den Kreisen der Berliner Kunstfreunde und Künstler eine fühlbare Lücke gelassen hat. Das bezieht sich nicht nur auf die wissenschaftliche und amtliche Thätigkeit des Verstorbenen, sondern auf seine ganze liebenswürdige edle und freundschaftsbedürftige Persönlichkeit, durch die er in weiten Kreisen einen tiefgehenden, stets zum Guten und Wahren vermittelnden Einfluss ausübte.

Geboren wurde Robert Dohme am 17. Juni 1845 als Sohn des heutigen Geh. Regierungsrathes und Directors des Hohenzollern-Museums Robert Dohme, und die Thätigkeit des Vaters als vielseitig gebildeten Verwaltungsbeamten im Oberhofmarschallamt lenkte den Sinn des heranwachsenden Knaben früh auf die ihn umgebenden Bauten und Kunstwerke, die dem Kunstsinn der Hohenzollern ihre Entstehung oder Vereinigung verdankten. Diesen Anregungen der Jugend ist es jedenfalls mit zuzuschreiben, dass Dohme als der erste mit in deutschen Landen das Studium der Kunst des 18. Jahrhunderts wieder zu Ehren brachte, dass er namentlich auch einen feinen Sinn für die dekorative Kunst dieser Zeit ausbildete, der seinen vollendetsten Ausdruck in der Gestaltung des eigenen Heims fand.

Der Robert Dohme bei aller idealen Veranlagung eigene praktische Sinn führte ihn zunächst dazu, Architekt werden zu wollen, und in dieser Richtung begann er seine Studien. Der Keim der Krankheit aber, der er 30 Jahre später zum Opfer fallen sollte, veranlasste ihn, sich der beschaulicheren Thätigkeit des Kunsthistorikers zuzuwenden, dessen Arbeiten allerdings auch fast ausschliesslich der Architekturgeschichte gewidmet waren. Durch seine Dissertation über die Kirchen des Cistercienser-Ordens in Deutschland führte sich Dohme im Jahre 1868 vortheilhaft in die Literatur ein; ihren Höhepunkt erreichte seine Thätigkeit auf diesem Gebiete durch die »Geschichte der Deutschen Baukunst«, die einen Theil der bei Grote erschienenen »Geschichte der Deutschen Kunst« bildet. Einer seiner Lieblingspläne war der Gedanke, die Geschichte des Wohnhauses zu schreiben, aber seine stets schwankende Gesundheit liess ihn nicht zum Abschlusss der Vorarbeiten gelangen, nur eine anziehende Studie über das englische Haus hat den Weg aus seiner Studirstube in die Oeffentlichkeit gefunden. Einen festen Grund für das Studium der Berliner Architekturgeschichte des 18. Jahrhunderts schuf Dohme in seiner Baugeschichte des Berliner Schlosses, die im Jahre 1876 als Text zu einem Atlas mit Abbildungen des Schlosses bei Seemann in Leipzig erschien; seine Erfahrungen als Architekt vereinigten sich mit seiner genauen Vertrautheit mit jedem Winkel des weitläufigen Gebäudes, um in diesem Labyrinth willkürlich im Lauf der Jahrhunderte

zusammengeschweisster Gebäudetheile den Ariadnefaden nicht zu verlieren. Auch die Kunstschätze, die in den verschiedenen königlichen Schlössern ein bisher wenig beachtetes Dasein führten, wurden von ihm bei Gelegenheit verschiedener Ausstellungen an das Licht gezogen, und seine Arbeiten über Watteau und dessen Schule gewährten einen überraschenden Einblick in diesen ungeahnten Reichthum an Kunstwerken des 18. Jahrhunderts, die Friedrichs des Grossen reger Kunstsinn in seinen Schlössern vereinigt hatte.

Die Liebenswürdigkeit seiner Persönlichkeit und sein organisatorisches Talent liessen Dohme als Leiter grösserer kunstgeschichtlicher Unternehmungen besonders geeignet erscheinen. So hat er das grosse, bei Seemann erschienene Sammelwerk »Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit« herausgegeben, und das Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen ist von seiner Gründung bis zu Dohme's Tode von ihm redigirt worden. Es würde zu weit führen, jede Seite der vielseitigen Thätigkeit Robert Dohme's hier besonders hervorheben zu wollen, die dadurch um so bewundernswerther wird, dass jede Arbeit einem kranken, alle Augenblicke mit dem Tode kämpfenden Körper abgerungen werden musste.

Auch mit der modernen Kunst verband Dohme ein inniges Band, und seine mehrjährige Thätigkeit an der Nationalgallerie gab ihm willkommene Gelegenheit, mit der lebenden Künstlerwelt intime Beziehungen zu unterhalten und zu pflegen. Näher lag aber Dohme's Neigungen die Stellung als Bibliothekar der königl. Hausbibliothek, auch wurde ihm die Verwaltung der Kunstschätze in den königl. Schlössern übertragen. Hier bot sich vielfache Gelegenheit, mit dem kunstsinnigen Kronprinzen, dem späteren Kaiser Friedrich, in nähere Berührung zu treten, denn dem Fürsten wie dem Gelehrten war die Liebe zu der Kunst, insbesondere auch soweit diese Kunst mit der Geschichte der Hohenzollern verknüpft war, das liebste Feld des Studiums und zugleich der Erholung. Während der kurzen Regierungszeit Kaiser Friedrich's wurde Dohme mit dem Titel eines Geh. Regierungsraths zu der Stelle eines Directors im Oberhofmarschallamt berufen, doch zog er sich nach dem Tode des Kaisers in das Privatleben zurück. Alle diese ihn zum Theil tief berührenden Schicksalsschläge vermochten nicht Dohme's Streben nach Thätigkeit und Bethätigung seiner Geistesgaben zu unterdrücken. Mit grosser Befriedigung übernahm er das ihm übertragene Amt eines ersten ständigen Sekretars der Academie der Künste, das ihm Gelegenheit bot, seine reichen Erfahrungen und seine vielseitig gebildete ausgleichende Persönlichkeit in dankbarster Weise dem Institute zur Verfügung zu stellen. Diese naturgemäss nur in kleinem Kreise gewürdigte Thätigkeit gewährte ihm eine solche selbstlose Freude, dass er sich wie ein nach stürmischer Seefahrt in den Hafen eingelaufener Seefahrer vorkommen konnte, der von neuer geschützter Thätigkeit aus mit Resignation und doch mit Dankbarkeit auf sein unruhiges Leben zurückblickt. Es war Robert Dohme nicht beschieden, lange die Freude an seiner Thätigkeit zu geniessen; die tückische Krankheit, die ihn seit seiner Jugend verfolgte, zwang ihn zu einer längeren Erholungsreise nach dem Süden, bei der er in einer Heilanstalt in Konstanz seinen Leiden erlag. *Paul Seidel.*

Das Speisezimmer des Bischofs Neon von Ravenna.

Von **Franz Wickhoff.**

Die Gegenstände der monumentalen Mosaikmalerei in den altchristlichen Kirchen sind wenige, die Abwechslung in ihrer Behandlung beschränkt, und das Einzelne wird bald, nachdem sich schon im 5. Jahrhundert ein gewisser Cyclus gefestigt hatte, im Kirchenraume an bestimmte Stellen gebunden. Der Osten und der Westen zeigen in den ersten Jahrhunderten keine erheblichen Verschiedenheiten. Während sich nun in der lateinischen Hälfte des alten Reiches die altchristliche Kunstübung bis tief ins Mittelalter hinein fortsetzt, der Zuwachs an Gegenständen und Motiven durch lange Zeiten gering ist, treffen wir in der Kunst des Ostens, der sogenannten byzantinischen Kunst, den altchristlichen Bilderkreis zwar auch im Mittelalter noch an, aber nur dessen Grundelemente haben sich erhalten, sonst ist der Cyclus in sich verschoben, tritt in den Gebäuden anders vertheilt auf, und gegen den abendländischen erscheint er mächtig angeschwollen, so dass der Zuwachs die alten Bestandtheile überwuchert. Wollen wir uns aber die Entstehung dieses monumentalen Cyclus der griechischen Kirche, der sich ja in seinem Wesen bis auf den heutigen Tag wenig verändert erhalten hat, zu erklären suchen, so stehen wir vor noch grösseren Schwierigkeiten, als sie uns die Erklärung der parallel im Abendlande sich entwickelnden romanischen Kunst bietet, weil im Oriente die datirbaren Ueberreste der monumentalen Malerei noch geringer an Zahl sind, und auch die miniirten Codices für diesen Verlust nicht hinreichenden Ersatz bieten. Der einzige Weg, auf dem man der Geschichte dieser Entwicklung nahe kommen könnte, scheint mir der zu sein, zu untersuchen, wie alt die einzelnen Compositionen sind, aus denen sich der Zuwachs zusammensetzt. Die Vermuthung liegt nahe, es möchten sich die einzelnen Compositionen, die nun in der byzantinischen Kunst die Kirchen schmücken, zum Theil wenigstens schon früher in anderem Zusammenhange entwickelt haben und schon vollständig ausgebildet erst zu ihrer gegenwärtigen Bestimmung in den Cyclus aufgenommen worden sein.

Das älteste Beispiel, wodurch sich diese Vermuthung beweisen lässt, bietet das Speisezimmer des Bischofs Neon von Ravenna, von dem uns Agnellus in seinem Buche von den Bischöfen der ravennatischen Kirche eine eingehende Beschreibung gegeben hat [1]. Neon leitete die Kirche von Ravenna

---

[1]) Agnelli qui et Andreas liber pontificalis ecclesiae ravennatis ed Dr. O. Holder-Egger. M. G., SS. rer. long., p. 292 f.

am Beginne der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts, es ist ein Brief des Papstes Leon an ihn vom 24. October 458 erhalten[2]). Er baute das Speisezimmer im bischöflichen Palaste vom Grunde aus und vollendete es bis zur letzten Ausschmückung. Es wurde Quinque agubitas genannt. Garrucci erklärt den Namen richtig durch die Annahme, dass in diesem Speisezimmer fünf Lagerstätten für den Bischof und die mit ihm speisenden Geistlichen aufgestellt waren[3]). Es war nach Agnellus' Beschreibung auf rechteckigem Grundrisse aufgebaut. Zwei der Wände, die sich gegenüber lagen, waren mit prächtigen Fenstern durchbrochen. Es müssen die Schmalseiten (frontes) gewesen sein, denn Agnellus sagt, dass sich eine der Langwände (parietes) auf der Kirchenseite befand. Da wären also Fenster unnütz gewesen, weil ihnen das Licht durch die Basilica, es war die Basilica Ursiana, wäre entzogen worden. Wir dürfen also annehmen, das Speisezimmer, dessen eine Wand der Kirche parallel lief, sei auch wie diese orientirt gewesen, nämlich der Bischofssitz habe im Osten gestanden, die untere Schmalseite (ex una porte frontis inferius triclinii) habe gegen Westen gesehen. Die Angabe, die der Kirche gegenüber befindliche Wand sei gegen den Fluss zu gelegen, lässt sich bei den heute vollständig veränderten topographischen Verhältnissen nicht mehr verwenden. Der Boden war aus verschiedenfarbigen Steinen zusammengesetzt, die Wände bemalt. Und zwar an der Wand gegen die Kirche war die Geschichte jenes Psalmes, »den wir täglich singen,« wie Agnellus sagt, Laudate Dominum de caelis, es ist der 148, verbunden mit der Sündfluth dargestellt, an der gegenüber befindlichen die wunderbare Brodvermehrung, an der unteren Schmalwand die Erschaffung der Welt, mit Versen darunter, die Agnellus mittheilt, und an der oberen Schmalwand endlich die Geschichte des Apostels Petrus, ebenfalls mit erklärenden Versen[4]). Die ununterbrochenen Langwände zeigten also je ein grosses Bild[5]), an den Schmalwänden waren, wie aus den untergeschriebenen Versen hervorgeht, je mehrere unter sich durch historischen

---

[2]) Vergl. O. Holder-Egger a. a. O. p. 292, Anm. 1. — E. Steinmann, Die Tituli und kirchliche Wandmalerei im Abendlande (Beiträge zur Kunstgesch., N. F., XIX), Leipzig 1892, hat das übersehen und setzt Neon mit den älteren Commentatoren des Agnellus in eine frühere Zeit.

[3]) Raffael Garrucci, Storia dell' arte christiana I, p. 11.

[4]) Ex utraque parte triclinii fenestras mirificas struxit, ibique pavimenta triclinii diversis lapidibus ornare praecepit. Istoriam psalmi, quam cotidie cantamus, id est »Laudate Dominum de caelis«, uno cum cathaclismo in pariete, parte ecclesia, pingere iussit; et in alio pariete, qui super amnem posito, exornari coloribus fecit istoriam domini nostri Jesu Christi, quando de quinque panibus et duobus piscibus tot milia, ut legimus, homines sativit. Ex una autem parte frontis inferius triclinii mundi fabricam comptitavit, in qua versus descriptos hexametros cotidie legimus ita: — —

Et in alia fronte depicta istoria Petri apostoli, subscriptique sunt versus metricos: (Agnellus ed. HE p. 293).

[5]) Steinmann a. a. O. p. 46 meint freilich, es sei an der einen Wand »die Geschichte des 148. Psalms und ausserdem die Sündfluth«, also zwei Bilder dargestellt gewesen; es wird gezeigt werden, dass er sich irrt.

Zusammenhang verbundene Scenen dargestellt. Das erklärt sich durch die Stellung der Fenster, die durch diese Schmalwände gebrochen waren. Zwischen und neben den Fenstern werden sich diese Gemälde befunden und die Verse nicht als Tituli der einzelnen Scenen darunter gestanden haben, denn sie sind fortlaufend und nicht nach einzelnen Scenen abgetheilt, sondern sie werden, ähnlich wie in S. Sabina zu Rom die Weihinschrift auf der Rückwand[6]), mit grossen goldenen Buchstaben, auf blauem Grunde gemalt, einen prächtigen Streifen gebildet haben, der friesartig unter den Wandbildern und Fenstern hinlief. Die Darstellungen waren unter sich nicht gleichwerthig, sondern eine heben die Verse auf jeder Seite hervor, die in deutlicher Beziehung zu der Bestimmung des Zimmers steht.

Auf der oberen Wand, wo der Sitz des Bischofs sein musste, wird in den Versen der Apostel Petrus angeredet. »Nimm, Heiliger, gütig das kleine Gedicht an,« das ist etwa der Inhalt der Verse, »und verschmähe nicht das Wenige, was unsere Worte zu deinem Lobe zu sagen haben. Wohlan, Simon Petre, nimm das dir gesandte Geschenk, das du verwenden sollst nach dem Willen des grossen Königes oben. Nimm das vom Himmel hängende volle Linnentuch, das dir, Petrus, geschickt ist; es trägt die verschiedenen Arten der Thiere, welche Gott dir eben zu schlachten und zu geniessen befahl. Was der allmächtige Schöpfer, der Besitzer der höchsten Macht, erschaffen hat, daran soll man nicht kriteln. Nimm es, Simon Petre, denn Christi goldenem Geiste macht es Freude, dass du durch alle kommenden Jahre das leuchtende Apostelamt schmückest, in dir erglänzt die heilige Kirche Gottes in ihrer Macht, auf dich, du Festen, hat der in Ewigkeit glänzende Sohn des ätherischen Herrschers sein Haus gegründet. Alle kennen deine Stärke, deinen Ernst und deinen Glauben, du stehst unter zweimal sechs Brüdern an erster Stelle, und neue Gesetze werden dir vom Himmel gegeben, der du die wilden Herzen der Menschen zähmest, die Muthe sänftigest, und alle auf der Erde lehrst christgläubig sein; der glorreiche Christus hat dir das Himmelreich bereitet«[7]). Die Haupt-

---

[6]) Garrucci a. a. O. Tom. IV, Taf. 210.

[7])
Accipe, sancte, libens, parvum ne despice carmen,
Pauca tuae laudi nostris dicenda loquelis.
Euge, Simon Petre, et missum tibi suscipe munus,
In quod sumere te voluit Rex magnus ab alto.
Suscipe de caelo pendentia lintea plena,
Misse Petro tibi, haec diversa animalia portant,
Quae mactare Deus te mox et mandere iussit.
In nullis dubitare licet, quae munda creavit
Omnipotens genitor, rerum cui summa potestas.
Euge, Simon Petre, quem gaudet mens aurea Christi
Lumen apostolicum cunctos ornare per annos:
In te sancto Dei pollens ecclesia fulgit,
In te firmum suae domus fundamenta locavit
Principis aetherei clarus per saecula natus.
Cunctis clara tibi est virtus, censura fidesque.
Bis senos inter fratres in principe sistis

darstellung bildete unzweifelhaft das Tuch, gefüllt mit reinen und nach der Auffassung der Synagoge unreinen Thieren, das dem Petrus vom Himmel herabgereicht wurde, mit dem Befehle, nun im neuen Bunde die essbaren Thiere, die Gott rein geschaffen, alle für rein zu halten. So wurde für den Speisesaal passend das Thema ausgewählt, es sollte erinnert werden, dass ein himmlischer Auftrag den Christen wieder alle jene Speise zusprach, welche das Gesetz den Juden verboten hatte. Damit war auch das Hauptbild der gegenüber liegenden Seite gegeben, es musste aus der Geschichte der Schöpfung die Ueberweisung der Thiere an die Menschen hervorgehoben werden. Neben jenem Hauptbilde aus der Geschichte des Petrus scheinen die letzten Verse noch auf zwei weitere Darstellungen zu deuten, nämlich auf die Uebergabe der Gesetze des neuen Bundes an Petrus: »Christus legem dat,« die in der altchristlichen Kunst so häufig ist, und Petrus das Evangelium verkündend. Hatte die Geschichte von dem Linnentuch ihren Platz etwa zwischen zwei grossen Fenstern, so konnten die beiden anderen Vorwürfe zu beiden Seiten an den Räumen gemalt sein, die noch zwischen den Fenstern und den Ecken blieben.

Das Hauptbild der gegenüber liegenden Wand schilderten die darunter geschriebenen Verse also: »Ein Mann entsprang, in der neuen Welt aus jungfräulicher Erde gemacht, dem Boden, ohne Schuld an Leib und Seele. Er verdient allein das Ebenbild Gottes genannt zu werden, denn die Menschen hatte die Liebe des göttlichen Zeugers sich ähnlich auf Erden gemacht und dort zum Herrn gesetzt. Ihn hatte der Allmächtige, an allen Dingen überschwängliche, mit allen Gaben für unendliche Zeiten versorgt. Ihm überliess er, was die Wälder gaben, ihn hiess er die Erde in Ewigkeit Pflanzen treiben. Sein waren die weissen Schafe, und auf glänzenden Wiesen die Kühe, sein die langmähnigen Rosse, die gelblichen Löwen, sein die schnellen Hirsche mit vielverzweigten Geweihen, und die Heerden befiederter Vögel, und die Fisch' in den Wellen. Denn alles hatte Gott dem Menschen, was er immer geschaffen, übergeben und es ihm zu gehorchen gezwungen.« Wenige Verse über die Weltschöpfung gehen voran, und einige auf den Verlust der Paradieses weisende folgen [8]).

Ipse loco, legisque novae tibi dantur ab alto
Quis fera corda domas hominum, [quis] pectora mulcis
Christicolasque doces tu omnes esse per orbem
Jamque tuis meritis Christi parat gloria regnum.
(Agnellus ed. HE. a. a. O.)

[8]) Principium nitidi prima sub origine mundi,
Cum mare, tellurem, caeli cum lucida regna
Virtus celsa Patris, Natique potentia fecit;
Cumque novus sol, luna, dies, aurora micabit,
Ex illo astrigerum radiavit lumina caelum.
Unus in orbe novo vir terra virgine factus
Exiluit humo, insons hic corpore senso.
Iste Dei meruit vocitari solus imago,
Namque sui similem hominem produxit in orbem
Supremi genitoris amor, dominumque locavit.

Ausführlich war diesen Versen zufolge dargestellt, wie der Mensch vom Herrn über die Thiere gesetzt wird. Es mag die Erschaffung des Menschen mit abgebildet gewesen sein, denn es ist der spätantiken und altchristlichen Kunst eine Art der Erzählung eigen, in der sich continuirlich folgende Ereignisse innerhalb desselben Rahmens auf demselben Hintergrunde so gezeichnet werden, dass die handelnden Personen mehrmals wieder erscheinen. Für die Seitenbilder bleibt uns rechts die Weltschöpfung, links der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies [9]).

Von der wunderbaren Vermehrung der Brode und der Fische, die sich auf der Längswand des Zimmers der Kirche gegenüber befand, gibt uns ein in Ravenna noch erhaltenes Kunstwerk eine deutliche Anschauung. Es ist das der Stuhl des Bischofes Maximinianus, auf dem zwei der mit Relief versehenen Elfenbeintafeln dieses Wunder vorstellen [10]). Der Stuhl wurde zwar etwa hundert Jahre später als jene Malereien ausgeführt, aber die Darstellung Christi als Jüngling, die vielen antiken Details, wie der persönlich dargestellte Traumgott, der Modius auf dem Haupte des Joseph etc. weisen auf die Benützung von Vorbildern, die bedeutend älter sind, und in eine frühere Periode der altchristlichen Kunst zurückweisen. Auf der einen Tafel steht Christus aufrecht zwischen vier Aposteln und legt, das Wunder vollziehend, die Hände auf die Brode und die Fische, die sie ihm in Schüsseln vorhalten. Das ist eine sehr alte christliche Composition, die sich auf vielen Sarcophagen findet, hier mit geringer Veränderung wiederholt. Nun ist aber auf dem Stuhl des Maximinianus ausnahmsweise bei dieser Darstellung, während sonst doch jeder Vorwurf nur auf einer einzigen Platte behandelt wird, eine zweite Platte hinzugefügt, die sich ursprünglich an die erst beschriebene anschloss, später aber bei einer Restauration des Stuhles falsch eingesetzt wurde, auf der sich, als Fortsetzung der ersten Scene mit dem wunderthuenden Christus, die Menge

---

Hunc Sator omnipotens, rerum ditissimus ipse
Multifluis opibus lungum ditavit in aevum,
Isti cuncta simul silvarum praemia cessit,
Jussit in aeternum fetus producere terram.
Huius oues niveae, nitida per gramina vaccae,
Huius et alticomis sonipes fulvique leones
Huius erant passim ramosi in cornua cervi,
Pinnatique greges avium piscisque per undas.
Omnia namque Deus homini, quaecunque paravit
Tradidit et verbo pariter servire coegit.
Hunc tamen in primis monitis caelestibus olim
Observare suam legem et vitalia iussit,
Praecipit vetita [auderet] ne mandere poma.
Praeceptum spernens, sic perdidit omnia secum.
(Agnellus ed. HE. p. 292.)

[9]) Steinmann a. a. O. p. 46 hat, auf einer ganz künstlichen Trennung der Verse, die er vornahm, weiter bauend, an dieser Wand die Darstellung der sechs ersten Schöpfungstage vermuthet.

[10]) Bei Garrucci a. a. O. Tom. VI, Tafel 419, Nr. 1 u. 2.

zeigt, die gesättigt wird. Die einen sitzen bei dem Tische, andere nehmen das Brod auf, das übrig blieb, und reichen es den Aposteln, die es in Körben sammeln. Denken wir uns solche Gruppen auf der anderen Seite der Christusgruppe symmetrisch wiederholt, so gewinnen wir eine breite Composition, die ganz geschickt ist, eine Wand zu füllen; wenige Gegenstände sind so geeignet, einen Speisesaal zu zieren, wie denn die Brodvermehrung auch in späteren Perioden der Kunst wiederholt zu diesem Zwecke gemalt wurde.

Wie sollen wir uns nun die Geschichte des 148. Psalmes vorstellen, die vereinigt mit der Sündfluth auf der an die Kirche stossenden Wand gemalt war. »Der Psalm, den wir täglich singen,« sagt Agnellus, und noch heute wie zur Zeit des Autors, in der griechischen und lateinischen Kirche, wo immer geistliche Genossenschaften zu gemeinsamem Leben verbunden sind, bildet dieser Psalm einen Theil jener Loblieder, die nach der Morgenandacht gesungen werden. Er ist eine Aufforderung zum Lobe Gottes; seine Engel und alle seine Mächte, die Sonne und der Mond, die Sterne und das Licht, die Himmel und die Wasser, die ober den Himmeln sind, sollen seinen Namen loben, auf der Erde soll er gelobt werden und in den unterirdischen Drachenhöhlen; Feuer, Hagel, Nacht, Eis, und die Windsbraut, die seinen Worten gehorchen, die Berge und alle Hügel, die Fruchtbäume und das Cederngeschlecht, die wilden Thiere und die zahmen, Reptilien und Vögel, die Könige der Erde und alle Völker, Jünglinge und Jungfrauen, Alte und Junge, sie alle sollen sich versammeln, den Namen des Herrn zu loben. Es ist ein grosses Alleluia der ganzen Schöpfung, das an jedem Morgen vor dem Herrn gesungen wird. Das bekannte Malerbuch vom Berge Athos enthält nun eine Composition unter dem Titel »τὸ πᾶσα πνοὴ«[11]), »Alles was Odem hat,« die nichts anderes ist als eine Darstellung des 148. Psalmes. Didron, der die Composition nach der sehr umständlichen Ausführung beschreibt, die er in der Vorhalle der Klosterkirche von Iviron auf dem Berge Athos gesehen hat, berichtet, dass dort um den Thierkreis herum, der das Centrum der Composition umschliesst, die Worte des 148. Psalmes geschrieben sind[12]), und dem kundigen Beschreiber der Kunst der Athosklöster, Heinrich Brockhaus, stellten sich, als er auf diese Composition in seinem Buche zum ersten Male zu sprechen kam, dieselben Worte ein, die Agnellus gebraucht hatte; »zu ersterer Darstellung,« sagt er, bietet der herrliche Psalm 148 ‚Lobet den Herrn', welcher täglich zum Lobe Gottes ertönt, ungesucht den schönsten Stoff.«[13]) Wir können uns wohl vorstellen, dass eine ähnliche Darstellung von Gott Lob singenden Chören schon im 5. Jahrhunderte vorhanden war. Wie sollen wir aber die Worte des Agnellus verstehen, dass damit eine Darstellung der Sündfluth verbunden war? Folgen wir erst der Schilderung, die uns Didron von der neueren Darstellung des Psalmes in dem Athos-Kloster gibt, weiter.

---

[11]) Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων, herausgegeben von Konstantinides. Athen 1855, § 313; ferner von Didron, Manuel d'iconographie. Paris 1845, p. 234; deutsch von G. Schäfer, das Handbuch der Malerei. Trier 1855, p. 237.

[12]) Didron a. a. O. p. 237; vergl. Schäfer a. a. O. p. 239.

[13]) Heinrich Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern. Leipzig 1891, p. 80.

Nachdem er erst den oberen Theil der Composition des Bildes in Iviron mit dem thronenden Christus, den ihn umgebenden Chören der Engel, den apokalyptischen Thieren, den Aposteln und den sie umrahmenden Zeichen des Thierkreises und die herumgeschriebenen Verse beschrieben hat, fährt er also fort: »Man sieht wirklich alle Worte dieses Psalms mit merkwürdiger Erfindungskraft und Leben in Handlung umgesetzt. Die Könige und die Archonten (ἄρχοντες) erheben die Hände zum Zeichen der Anbetung. Ein Jüngling tanzt mit einem Mädchen, ein Vater mit seinem Töchterchen und seinem Söhnchen, fünf junge Mädchen führen einen Tanz auf, wie die Chöre der Alten. Ein Menge von Knaben und kleinen Mädchen (Νεανισκοί κάὶ Παρθένοι) erheben die Hände zum Himmel, um Gott zu loben, Alte und Junge thun desgleichen; Sonne, Mond und Sterne sind in den Wolken und glänzen und geben verblendenden Schein, man möchte sagen, sie funkeln, um Gott zu loben. Alle Thiere, Vögel, Reptilien, vierfüssige, wilde und zahme, springen, heulen, zischen und singen, um Gott zu loben auf ihre Art. Die Bäume und die Sträucher, die Blumen und die Kräuter zittern und neigen sich. Das Meer brüllt, das Feuer lodert auf, der Hagel rauscht, Eis und Schnee erglänzen (πῦρ, Χάλαζα, Χιών, Κρύσταλλος), um Christum zu feiern. — Man sieht Musiker aller Art, denen David vorausgeht, der die Harfe spielt, und Salomon, der von einem Notenblatte singt. Die Erde selbst ist personificirt. Sie erscheint in Gestalt eines kräftigen Jünglings, nackt wie der alte Hercules, und bläst mit beiden Backen in eine Trompete«[14]).

Ist es zu verwundern, wenn die trockene byzantinische Ausführung dieser alten Composition einen modernen Betrachter so ins Feuer setzt, dass er sie unwillkürlich dichterisch belebt, dass einem Manne wie Agnellus, der diesen Sturm aller Elemente sah mit der aufgeregten Natur, den bewegten Bäumen, den heulenden Thieren, der nackten allegorischen Figur, die aus dem Boden hervortauchte, und das Meer daneben, das ja den unteren Rand der Composition muss gebildet haben, alles das ausgeführt von einem Maler des 5. Jahrhunderts, der noch ganz wohl landschaftlich und perspectivisch darzustellen verstand, ist es zu verwundern, frage ich, dass Agnellus, der ja kein gelehrter Ikonograph war wie Didron, nun glaubte, es wäre mit der Geschichte des 148. Psalmes die Sündfluth verbunden gewesen. Ja, gerade dieses Missverständniss des Agnellus ist ein bedeutendes Zeugniss für die wunderbare Erhaltung der Compositionen in der byzantinischen Kunst, er hat also den 148. Psalm von einem Maler des 5. Jahrhunderts gerade so dargestellt gesehen, wie er noch heute dargestellt wird, und es macht uns die Beharrlichkeit dieser Kunst erstaunen, die aus dem 5. Jahrhundert Compositionen in unsere Zeit herab getragen hat. Es ist heute wissenschaftliche Mode, auf den Variationen der Themata, die sich in der byzantinischen Kunst wie überall finden, herumzureiten; es ist die Gefahr dabei, dass ihr conservatives Grundprincip missverstanden werde.

---

[14]) Didron ebenda.

Wir haben also in dem Speisezimmer des Bischofs Neon einen Cyclus, in dem sich sinnvoll alle Bilder auf den Zweck des Raumes beziehen. Hier wird gezeigt, wie die Thiere dem Menschen zur Nahrung überwiesen werden, wie das Gebot der Synagoge, sich einzelner zu enthalten, aufgehoben wird, wie Christus selbst in seiner Güte die ihm folgen auch leiblich speiset und wie endlich alle Kreatur mit den Menschen zusammen und den himmlischen Heerschaaren nur da ist, um Gott zu loben.

Ist die altchristliche Kunst in den Basiliken stofflich beschränkt und sucht sie nur das zu geben, was dem einfältigsten Beschauer leicht verständlich ist, so hatte sie dort, wo verständige Männer höherer Bildung freundschaftlich zusammenkamen, sich zum Vorwurfe gemacht durch sinnvolle Beziehungen zu vergnügen. Aus solcher Vereinigung hat sich später dann ein Bild losgelöst, um in dem grossen mystisch-allegorischen Cyclus der byzantinischen Kirchenmalerei einen vornehmen Platz zu beanspruchen. Die Erfindung, sehen wir, war in diesem Falle nicht die Sache der byzantinischen Kunst, sondern sie gehörte einem Jahrhundert an, das mit der classischen Kunst noch in naher Verbindung stand, und die Frage ist nicht abzuweisen, ob in den anderen Fällen, wo wir neue Compositionen in der byzantinischen Kunst zu finden glauben, das wirkliche Verhältniss nicht ein dem hier geschilderten analoges war?

Tikkanen hat nachgewiesen, dass die Reihe von Bildern aus dem alten Testamente in der Vorhalle der Marcuskirche zu Venedig, die vorzüglichste Bilderreihe, die uns das byzantinische Mittelalter hinterlassen hat, bis auf alle Kleinigkeiten auf Vorbilder aus dem 5. Jahrhundert zurückgehen [15]). Ergab sich uns nun, dass in einer von Byzanz bildkünstlerisch abhängigen Stadt wie Ravenna Bestandtheile des allegorischen Cyclus schon im 5. Jahrhundert vorhanden waren, so drängt sich die Vorstellung immer bestimmter auf, die uns neu erscheinenden Compositionen der byzantinischen Kunst seien nichts anderes als eine Auswahl oder ein Ueberbleibsel von der Masse ursprünglicher altchristlicher Compositionen, die sich in den grossen Städten des Orients, in Alexandrien, Antiochien und endlich Byzanz, im 4. und 5. Jahrhundert gebildet hätten. Es sei schon ursprünglich nicht alles davon nach dem Westen gekommen, sondern zumeist nur das, was für den einfachen Schmuck der Basiliken in Verwendung kam. So erklärte es sich leicht, dass dieser so beschränkte monumentale Cyclus im Abendlande im Laufe der Zeiten immer mehr verarmte, während er in den östlichen Ländern, an seinen Ursprungsstätten, aus der Masse der anderweitig erhaltenen altchristlichen Compositionen schöpfen konnte, um sich zu verstärken. Was die byzantinische Kunst reicher machte als die gleichzeitige romanische, wäre nicht eine lebendigere Erfindungskraft, sondern die günstige geographische Lage, die sie zur treuen Hüterin der alten Erfindungen bestellt hatte.

---

[15]) J. J. Tikkanen, Die Genesismosaiken von Venedig und ihr Verhältniss zu den Miniaturen der Cottonbibel. Helsingfors, 1889.

Studien zur Geschichte der oberitalienischen Plastik im Trecento.

Von **Alfred Gotthold Meyer.**

Die Geschichte der mittelalterlichen Plastik Oberitaliens ist noch eine Aufgabe der Zukunft. Die bisherige diesem grossen Thema gewidmete Kunstlitteratur geht über die Bedeutung von Vorstudien kaum hinaus, und am wenigsten beanspruchten dies meine eigenen, 1891 verfassten, Ende 1892 in Buchform erschienenen Monographien einzelner Trecento-Denkmäler der Lombardei [1]). Der folgende Aufsatz, welcher sich abermals mit der Lombardei beschäftigt, und einerseits durch einen bei der Drucklegung jener Monographien mir noch nicht bekannten Fund eines italienischen Kunstfreundes, andererseits durch erneute eigene Studien veranlasst ist, möge zur Erfüllung meines eigenen Wunsches beitragen, dass die Endergebnisse meines Buches bald überholt seien. In einem späteren Aufsatz soll versucht werden, durch die Schilderung einzelner Hauptdenkmäler und Hauptschulen die der Thätigkeit der Campionesen parallele Entwickelung der Trecentoplastik Venetiens zu charaktersiren.

I. Neue Beiträge zur Geschichte der lombardischen Plastik des 14. Jahrhunderts.

Die Relieffragmente von Pizzighettone.

Zwei Kräfte sind es, aus deren Vereinigung die Trecentoplastik der Lombardei erwächst, die eine im Lande eingeboren: die vom Fuss der Alpen, vom Luganersee, ausgehende Richtung der Campionesen, die andere aus Toscana übertragen: die Schultradition der Pisani; jene dauernd an den Boden des Handwerks gebunden, lediglich durch eine Reihe von Werkmeistern vertreten, welche sich nur ganz vereinzelt zu greifbaren Gestalten erheben — diese durch drei Grosse der italienischen Kunstgeschichte bestimmt, zwar ebenfalls durch eine Schaar inferiorer Gehilfen vergröbert und geschwächt, zuweilen jedoch selbst noch in einer anziehenden Individualität verkörpert. Eine solche ist ihr Vorkämpfer in der Lombardei, Giovanni di Balduccio

[1]) Lombardische Denkmäler des 14. Jahrhunderts. Giovanni di Balduccio da Pisa und die Campionesen. Stuttgart, Ebner & Seubert.

da Pisa, und seine Eigenart liess sich auf Grund seiner Jugendarbeiten in Toscana und vor allem seines beglaubigten Hauptwerkes in der Lombardei, der Arca di S. Pietro Martire in S. Eustorgio zu Mailand, genügend charakterisiren. Ihr kunsthistorisches Ergebniss glaubte ich in die Worte zusammenfassen zu dürfen: ein unebenbürtiger Schulgenosse Andreas, dessen Kunstcharakter jedoch den Sienesen näher bleibt, als irgend einem der namhaften Pisani. Dieser Charakteristik scheinen mir auch die Fragmente seines vierten sicheren Werkes, des Portales von S. Maria in Brera zu Mailand, sowie der ihm meines Erachtens mit grosser Wahrscheinlichkeit zuzuschreibenden Mailänder Denkmäler des Azzo Visconti (Palazzo Trivulzio) und des Lanfranco Settala (S. Marco) zu entsprechen.

Neuerdings ist nun zunächst durch eine Notiz Aristide Arzano's[2]), sodann durch einen Aufsatz[3]) Diego Sant' Ambrogio's, welchem die Geschichte der lombardischen Plastik schon mannigfache Bereicherung dankt, die Aufmerksamkeit auf drei Sculpturenfragmente in Pizzighettone gelenkt worden, die, obschon nicht unmittelbar signirt, durch ihre Geschichte und ihren Stil als weitere eigenhändige Arbeiten des Pisaners gelten müssen, und sowohl für seine eigene Würdigung, wie für sein Verhältniss zu den Campionesen beachtenswerth sind. Ein näheres Eingehen auf diese Arbeiten dürfte sich um so eher verlohnen, als der genannte italienische, an sich schwer zugängliche Aufsatz zwar eine höchst dankenswerthe und wohl sicherlich richtige Hypothese über den ursprünglichen Standort dieser Bildwerke bringt, die aus diesem Fund zu ziehenden kunsthistorischen Folgerungen aber nur kurz berücksichtigt.

Es handelt sich um drei kleine Reliefs, welche jetzt an den Seitenwänden und am Altar der S. Rosario Capelle in der Kirche San Bassano zu Pizzighettone eingelassen sind. Dass dieselben nicht mehr in der ursprünglichen Form erhalten blieben, zeigt der erste prüfende Blick, und bestätigt die unter dem Relief der rechten Seitenwand angebrachte Inschrift: »SIMULACRA HAEC JUSSU PRINCIPIS ACTII VICECOMITIS ANNO TRECENTESIMO SUPRA MILLES IN MARMORE INCISA DIDACI SALAZAR MAGNI CANCELLERII OPE ET OPERA INSTAURATA AB URBE MEDIOLANI IN SUUM HOC SACELLUM FUERUNT TRANSLATA ANNO MDCXIII.« Als Auftraggeber also wird Azzo Visconti, als Entstehungszeit das Trecento genannt und berichtet, der Grosskanzler Diego Salazar habe sie restauriren und 1613 aus Mailand in diese seine Capelle übertragen lassen. Wie Sant' Ambrogio des näheren scharfsinnig ausführt, stammen diese Bildwerke wahrscheinlich aus der um die Wende des 16. Jahrhunderts zerstörten Carmeliterkirche der Annunciata al Castello bei Mailand. Die Schäden, welche die Kirche

---

[2]) Arte e Storia. Anno XI. 1892. Nr. 21. Circa tre altorilievi del XIV secolo attribuiti al Balducci da Pisa.

[3]) Di tre importanti altorilievi di Balduccio da Pisa e di altre preziose opere d'arte esistenti nella chiesa di San Bassano in Pizzighettone. Zeitschrift „Il Politecnico", Giornale dell' Ingegnere Architetto Civile ed Industriale. 1893. Milano.

San Bassano 1848 beim Rückzug der Oesterreicher erlitt, machten eine eingreifende Restauration der Cappella S. Rosario und eine neue Umstellung und Ausbesserung der Sculpturen nothwendig. In der That sind es nur noch Fragmente, ja im Grunde nur zu Reliefs vereinte Einzelfiguren und Figurengruppen. Man hat sie vor neue Hintergrundsplatten gestellt, die einzelnen Stücke vereinend, so gut es eben anging, und das Fehlende dürftig ergänzend[4]). Sicherlich aber gehörten die meisten Fragmente zu den Scenen, welche sie jetzt in ihren neuen Rahmen darstellen: an der linken Wand die »Verkündigung«, an der rechten die »Anbetung der Könige«, am Altar die »Geburt Christi«.

Am wenigsten scheint die »Verkündigung« gelitten zu haben. Das Betpult nahm hier wohl auch ursprünglich die Mitte der ganzen Bildfläche ein, zur Linken kniet Gabriel, über ihm erscheint die auffällig grosse Taube (alt?), die Fläche rechts füllt die Gestalt Mariä. Beide Figuren sind in verhältnissmässig lebhafter Action. Gabriel scheint soeben erst das Knie gebeugt zu haben: mit leicht rückwärts geneigtem Oberkörper spricht er die Botschaft, erhobenen Hauptes und mit erhobener Rechten, die Linke aber ruht auf dem Knie auf und fasst mit der Lilie zugleich den Mantel, der hierdurch unterhalb des kurzen Aermels von den Schultern her vor den Hüften kräftige, aber harte Falten zieht. Maria ist im Begriff, den in voller Vorderansicht wiedergegebenen Sitz — er ist mit Löwentatzen und Masken verziert — erschreckt zu verlassen, indem sie zum Engel herabblickt, die Rechte wie abwehrend erhebt, und, obschon noch fast sitzend, bereits scharf nach rechts hin auszuschreiten beginnt: eine kühne, aber an sich wenig glückliche und hier sehr ungünstig wirkende Bewegung. Auch sie hat mit der Linken den Mantel emporgerafft, im Begriff, seinen Zipfel über die linke Schulter zu werfen, wobei der dünne, gespannte, ebenfalls lange schmale Falten bildende Stoff die Formen des Oberkörpers durchscheinen lässt.

In der »Anbetung« dürften die drei Figurengruppen, links die Madonna mit dem Kinde, in der Mitte die drei Könige, rechts ein Trossknecht mit zwei Rossen, erst später so nah aneinander gerückt worden sein, wie sie jetzt erscheinen[5]). Die thronende Madonna hält das Christkind auf ihrem linken Arm dem knieenden König entgegen, den auch der freundliche Jesusknabe mit dem linken Aermchen bewillkommnet, während er mit dem rechten an das Kopftuch der Mutter greift: eine liebenswürdige, lebensvolle Gruppe! Aber die Madonna, in halber Vorderansicht, Blick und Haupt dem Adoranten zugewandt, auffallend hoch gegürtet, zeigt eigenartig eckige Formen, und vor allem hässlich gebrochene, gar zu stark contrastirende Hauptlinien.

---

[4]) Ergänzt sind an der „Verkündigung“: der rechte Arm, der Flügel und die Lilie Gabriels, das Betpult mit Ausnahme seines Sockels, und die rechte Hand der Maria; an der „Geburt Christi“: das Christkind sowie die beiden Thiere. Einige Originalbruchstücke befinden sich noch beim Sacristan der Kirche.

[5]) Die beiden folgenden Abbildungen sind zuerst in der Zeitschrift »Politecnico« [Mailand] publicirt worden.

Auch die Profilfigur des vordersten knieenden Königs fesselt mehr durch den Ausdruck inniger Devotion, als durch Linienschönheit. Er hält seine Gabe mit beiden Händen und erhebt den bärtigen Kopf — die Krone liegt am Boden — mit andächtigem Blick zum Christkind, während seine beiden jüngeren Genossen im Hintergrund, nur mit sich selbst beschäftigt, einander anschauen, und der Trossknecht rechts sich am Zaumzeug der beiden Rosse zu thun macht, von denen das vorderste grast.

Am anziehendsten ist zweifellos die Geburtsscene, besonders durch die im Vordergrund links gelagerte Maria. In anmutiger Haltung, leicht auf den aufruhenden rechten Arm gestützt, lüftet sie mit der Linken die Decke der hinten



neben ihr stehenden Krippe, welcher von rechts her, in kleinem Maassstab dargestellt, Ochs und Esel nahen, während jetzt im Hintergrund ein Hirt von einem jugendlichen Genossen[6]) lebhaft nach links gewiesen wird. Im Vordergrund rechts pflegt S. Joseph, den Kopf zur aufgestützten Linken herabgeneigt, behaglicher Ruhe, gleich der Maria eine anziehende Figur, bei welcher die volle Vorderansicht trefflich durchgeführt ist. Ein besonders reizvoller Bestandtheil des heutigen Reliefs, die Engelgruppe in der linken oberen Ecke, dürfte jedoch von ihm gänzlich zu trennen sein. Die Haltung des vordersten Engels mit den erhobenen Armen könnte man wohl noch im Sinne einer Botschaft an die Hirten deuten, seine beiden eng aneinander geschmiegten Genossen hinter ihm aber scheinen den Mund nicht sowohl zu einer freudigen Kunde, als zur Klage zu öffnen, und darauf deuten auch die fast gekrallten Finger und die erhobenen Arme des einen von ihnen. Sollte diese Engelgruppe nicht vielleicht

[6]) Oder ist es, wie Sant' Ambrogio annimmt, ein Engel?

zu einer jetzt verloren gegangenen Darstellung des Crucifixus gehören? — Auch die Angaben Sant' Ambrogio's bezeugen, dass diese Fragmente nur eben als einzelne Bruchstücke des ehemaligen Altars oder Tabernakels zu betrachten sind, der wahrscheinlich einen noch reicheren Reliefschmuck aufwies.

Ueber den Meister dieser Relieffragmente vermag meines Erachtens ein Zweifel kaum zu bestehen. Obgleich es keineswegs berechtigt ist, wie bisher meist üblich, sämmtliche aus der Zeit Azzo Visconti's stammenden besseren Sculpturen in Mailand dem Giovanni di Balduccio zuzuschreiben, kann hier, so lange man auf Stilkritik angewiesen bleibt, wenigstens auf Grund unserer bisherigen Kenntniss von der lombardischen Plastik dieser Epoche ein anderer



Name, als der seine, nicht in Betracht kommen [7]). Ein so ausgesprochenes Pisaner Stilgepräge, verbunden mit einer relativ so hohen Vollendung zeigt kein Werk der Campionesen, auch da nicht, wo dieselben mehr im Sinne der Pisaner, als der heimischen Tradition arbeiten. Es ist Giovanni's Technik, seine Gewandbehandlung, seine Wiedergabe der Haare, es sind seine Typen, vor Allem aber: es ist der oben gekennzeichnete Gesammtcharakter seiner Kunst, die man hier unmittelbar auf dem gleichen Stoffgebiet prüfen kann, auf welchem die Hauptmeister der Pisani ihren höchsten Ruhm erworben haben, während hierfür bisher im wesentlichen nur seine Madonnen und die Verkündigungsscenen an der Kanzel von S. Casciano und vom Breraportal Vergleichungspunkte darboten. In diesem Sinne gewähren diese Relieffragmente eine willkommene neue Handhabe, um Giovanni's Verhältniss zunächst zu seinem Heimathlande selbst näher zu fixiren.

---

[7]) Arzano's später (Arte e Storia. Ancora degli altorilievi del Balducci in Pizzighettone, XII. 1893, Nr. 8) geäusserter Zweifel muss vor Beibringung urkundlicher Belege als unbegründet gelten.

Wie fast alle seine Schulgenossen zehrt auch er hier in der Anordnung der Scenen und in der Auffassung der Einzelfiguren von den Traditionen Niccolo's und Giovanni's. Seine Maria empfängt die himmlische Botschaft hier nicht ruhig, wie in S. Casciano, sondern sichtlich erschreckt, wie es Niccolo und Giovanni Pisano gelehrt hatten. Auf der Geburtsscene ruft die Haltung der Madonna und Josephs Giovanni's Kanzeln in S. Andrea zu Pistoja und im Pisaner Dom in's Gedächtniss, und das grasende Ross rechts im Vordergrund der »Anbetung der Könige« geht auf Niccolo's Kanzel im Pisaner Baptisterium zurück. Dennoch bleibt das Verhältniss unseres Meisters zu seinen beiden grössten Ahnen auch hier, wie an allen seinen bisher bekannten Werken, auf die Wahl verwandter Motive und auf die gleiche Technik beschränkt: geistig steht er beiden ebenso fern, wie an der Arca di S. Pietro Martire. Seine Madonna hat auch hier nichts mehr von einer Juno, seine Männer tragen keinen römischen Typus, und nichts erinnert an die Energie und Kraftfülle des grösseren Giovanni. Vielmehr erscheint Giovanni di Balduccio auch hier dem Andrea näher, obschon er weder dessen vornehmes Frauenideal, noch dessen lebendigen Ausdruck erreicht, — es genügt, hierfür die Geburtsscene am Portal des Florentiner Baptisteriums zu vergleichen — und sein Faltenwurf im Gegensatz zu den grossen, rundlich begrenzten Flächen Andreas bei scharfkantiger Behandlung und zahlreichen Bruchfalten weit kleinlicher, aber auch realistischer bleibt. Wie an den Tugenden der Arca di S. Pietro Martire bewährt sich Giovanni auch an seinen Marien in Pizzighettone vor Allem als ein Meister weiblicher Anmut. Kein individueller Charakter spricht aus diesen noch fast kindlichen Frauenköpfen mit den weichen Formen, keine Kraft wohnt diesen schmalschulterigen Körpern und den kleinen Händen mit den auffallend feinen Fingern inne; die jugendliche Mutter, die hier fast genau so auf dem Lager ruht, wie bei Giovanni Pisano, lässt den Ausdruck mütterlicher Liebe und Sorge, den dieser ihr so sinnfällig zu geben weiss, gänzlich vermissen, aber sie ist ihren Pisaner Gegenbildern in Pistoja und Pisa an weiblichem Liebreiz und an Linienschönheit überlegen, und Aehnliches ergibt ein Vergleich der beiden äusserlich ebenfalls verwandten Josephfiguren. In diesem Zusammenhang bestätigen diese Relieffragmente völlig, was sich über Giovanni's Beziehung zur Pisaner Schule auf Grund der besten Theile des Mailänder Heiligengrabes aussagen liess. In dessen Nähe weisen auch Einzelheiten. So findet besonders jene in Pizzighettone jetzt mit der Geburtsscene verbundene Engelgruppe an den Engelchören der Arca, vor Allem an deren schönsten Vertreter auf der linken vorderen Ecke des Sarcophages [»Angeli«], durchaus stammverwandte Genossen, so kehren ferner die Frauentypen und selbst die Typen der beiden im Hintergrund stehenden Könige an dem Mailänder Hauptwerk wieder.

Deutet schon dies auf die reifste Periode im Schaffen des Giovanni di Balduccio hin, so wird diese Datirung zunächst auch durch einen Vergleich mit seinen eigenen Jugendarbeiten in Toscana gerechtfertigt. Weit ausdrucksvoller ist die Haltung Gabriels in Pizzighettone, als in S. Casciano, der Faltenwurf weit reifer und kühner, und nicht mehr in der dortigen kleinlich-sorg-

samen Art, die sich am Beiwerk kaum genug thun kann. Der Gesammtcharakter dieser Verkündigungsscene ähnelt eher noch derjenigen, mit welcher Giovanni das Breraportal schmückte. Auf den zu breiterer Behandlung und zu vollständiger Beherrschung der Technik vorgeschrittenen Meister weist ferner auch die grössere Sparsamkeit an Nebenornamenten, an den überzierlichen Borten und Stickereien, und die ganze Behandlungsweise des Marmors mit maassvoller Verwendung des Bohrers und mit feinster Glättung und Politur, deren Glanz ursprünglich durch Vergoldung belebt wurde.

Für die Datirung dieser Arbeiten gewährt demgemäss die Entstehungszeit des Heiligengrabes (1335—39) den gesichertsten Anhalt. Da ferner die Kirche dell' Annunziata, wie Sant' Ambrogio hervorhebt, 1331 durch Feuer verheert, bald darauf aber restaurirt wurde, so wird man die Reliefs von Pizzighettone wohl um die Mitte der dreissiger Jahre ansetzen dürfen. —

Es war die erste glänzende Epoche der Kunst zu Mailand, die durch Azzo Visconti den Fürstennamen empfängt und durch die Thätigkeit Giotto's geadelt ist. Den Namen des grossen Florentiners pflegt man bei einer Schilderung der »Tugenden« der Arca di S. Pietro zu nennen [8]): ein Vergleich, der für die Charakteristik des Giovanni di Balduccio wohl fruchtbringend, aber keineswegs im Sinne eines unmittelbaren Abhängigkeitsverhältnisses oder gar einer geistigen Verwandtschaft zwischen dem Pisaner Bildhauer und Giotto zu deuten ist. Das bezeugen auch die Reliefs von Pizzighettone. Obgleich sie grössere Lebhaftigkeit wahren, als die meisten übrigen Werke Giovanni's, sinken sie neben Giotto's dramatischen Erzählungen aus der Heilsgeschichte, mit welcher sie naturgemäss übrigens ebenfalls einzelne Motive gemein haben, zu dürftigen Situationsbildern herab. Die energische Kraftentfaltung Giotto's bleibt dem Pisaner auch hier völlig versagt. Sein günstigstes Feld ist die Wiedergabe ruhiger Existenz, und sobald er darüber hinausgeht, verfällt er in Fehler. So besonders bei seiner Maria in der »Verkündigung«, die er hier in der gleichen halben Vorderansicht darzustellen versucht, wie in S. Casciano, dabei aber um so fühlbarer scheitert, als er sich zugleich an die Wiedergabe einer plötzlichen Bewegung wagt. Dasselbe gilt von der Gestalt des Hirten in der Geburtsscene, der seine Gliedmaassen völlig verrenkt. In Giovanni's besten Figuren und Gruppen herrscht auch hier ein genrehafter, ruhiger, idyllischer Zug vor, giotteske Grösse ist keiner einzigen von ihnen zuzusprechen, wohl aber die Liebenswürdigkeit und Milde der Malerschule von Siena.

Die muthmaassliche Entstehungszeit der Reliefs von Pizzighettone ist aber nicht nur die erste Blütheepoche toskanischer Kunstthätigkeit in der Lombardei, sondern auch die erste Periode des Trecento, in welcher die heimische, oberitalienische Bildnerschule dort zu umfangreichen Aufgaben berufen wurde. Auch im Hinblick hierauf sind diese Reliefs be-

---

[8]) Zu beachten sind hier auch die giottesken Tugend-Darstellungen in den neuerdings entdeckten Freskenresten der Kirche S. Maria di Brera zu Mailand, von denen Giulio Carotti im Bolletino ... del Mus. Archeol. in Milano, anno 1892 (Milano 1893), S. 42 f. Beschreibung und Abbildungen gibt.

achtenswerth. In welchem Verhältniss stehen sie zur Kunst der Campionesen?

Die Antwort kann hier unmittelbar erörtert werden. Einer der Campionesen, Meister Giovanni, hat die gleichen Scenen 1340 als Bildschmuck des Baptisteriums bei Sa. Maria Maggiore zu Bergamo dargestellt. Während für die Beziehung dieser Arbeiten zu dem Pisaner bisher nur die Reliefs der Arca di S. Pietro in Mailand das Bindeglied abgaben, besitzt man nunmehr an den Reliefs von Pizzighettone einen gesicherten Prüfstein, welcher die Originalität oder die Unselbständigkeit des Campionesen seinem Pisaner Lehrer gegenüber erweisen muss. — Soweit ihre fragmentarische Erhaltung den Vergleich gestattet, bezeugen auch sie von neuem, dass der Campionese keineswegs als ein Nachahmer des Pisaners aufzufassen ist, was doch nach Maassgabe der früher herrschenden Ansicht, die lombardische Bildnerschule sei durch Giovanni di Balduccio überhaupt erst geschaffen worden, im vorliegenden Fall sehr nahe läge. Schon in der Composition weicht er von seinem Lehrer in bemerkenswerther Weise ab. Bei der »Verkündigung« kniet zwar sein Gabriel ähnlich, seine Maria aber steht aufrecht unter dem romanischen Tempelchen und blickt, die Rechte demüthig an die Brust gelegt, aus der Bildfläche heraus. Hinsichtlich der »Geburtsscene« ist die geschickte Art hervorzuheben, in welcher zu Bergamo die Botschaft an die Hirten mit den Hauptfiguren verbunden ist: auch dies ist Eigenthum des Campionesen, sein Meister bot ihm hierfür kein Vorbild, und ebensowenig für die Gestalt seines Joseph's, der in Bergamo nicht schlafend, sondern, auf seinen Stab gelehnt, als Zuschauer erscheint, gleich den ebenfalls ganz anders, als in Pizzighettone aufgefassten Hirten. Noch wesentlicher sind die Abweichungen in der »Anbetung der Könige«, bei welcher die Madonna zu Bergamo auf felsigem Boden unter einem Baum thront, und die beiden Genossen des knieenden Königs beide mit erhobener Rechten steif neben einander erscheinen, wo auch die Anordnung der vom Trossknecht geführten Rosse eine völlig andere ist. Aber diese Unterschiede in der Composition wahren den Campionesen lediglich gegen den Ruf eines sclavischen Copisten. Auch im Einzelnen jedoch fehlt es an Anzeichen, welche die an sich nunmehr doppelt wahrscheinliche Annahme bezeugten, er habe sich hier die Arbeit des Pisaners in Mailand zum Muster genommen: die Typen, die Proportionen und die Trachten seiner Gestalten weichen von denen in Pizzighettone ab, seine ganze Erzählungsweise mit ihrer Vorliebe für Genremotive und ihrer starken Betonung des Beiwerkes ist eine andere. Seine Art ist weit handwerksmässiger, weit archaischer, — man beachte beispielsweise, dass er den knieenden Gabriel ebenso gross bildet, wie die stehende Maria, obschon er hier von der »Verkündigung« des Giovanni di Balduccio das Richtige doch wahrlich leicht lernen konnte — seine Reliefs des Baptisteriums können sich an Schönheit und allgemeingültigem Kunstwerth mit denen des Pisaners auch nicht annähernd messen, aber sie fordern diesen Vergleich thatsächlich auch gar nicht heraus, sie bleiben im Zusammenhang mit der in Bergamo heimischen Localkunst seiner Landsleute. Wie Giovanni da Campione bei der »Verkündigungsscene« nicht dem Giovanni di Balduccio

folgt, sondern als Bezeichnung der Oertlichkeit das Longhi-Monument seines Vaters in Sa. Maria Maggiore selbst copirt, so geht er in seiner ganzen Arbeitsweise vor, und diese ist bei aller Unbeholfenheit realistischer, als die des Pisaners, sie bewahrt sich eine kunsthistorische Selbständigkeit, vor Allem — und dies ist bezeichnend für alle Campionesenwerke — sie hält sich von der äusserlich doch so leicht nachzuahmenden »Mache« der Pisaner Schule, wie dieselbe in Toscana selbst so zahlreich vertreten ist, fast geflissentlich fern.

Die Relieffragmente von Pizzighettone — so etwa darf das kunsthistorische Ergebniss füglich lauten — zeigen Giovanni di Balduccio da Pisa, gleich den besten Theilen der Arca di S. Pietro Martire, auf der Höhe seines Könnens, ohne jedoch die Schranken seiner Kunst irgendwie zu durchbrechen, oder deren Wesenheit, wie ich sie durch den Hinweis auf die Sieneser Kunstrichtung zu charakterisiren versuchte, ein neues Element zu gesellen, und sie bestätigen, dass die Campionesen durch ihn nur äusserlich und wenig nachhaltig beeinflusst wurden, innerhalb der Grenzen ihres handwerklichen Schaffens vielmehr selbst auf dem gleichen Stoffgebiet selbständig vorgingen.

Die Portale von Sa. Maria Maggiore zu Bergamo.

Rechts neben dem kleinen Seitenportal von Sa. Maria Maggiore, dessen Lünette die Jahreszahl 1357[9]) trägt, hat man jüngst gelegentlich der Restaurationsarbeiten unter dem Bewurf noch zwei Schichten mit Freskenresten verschiedener Epochen aufgedeckt: beredte Zeugen für die mannigfachen Wandlungen, welche der Aussenschmuck dieser Kirche erfuhr. Besonders gilt dies für die beiden Hauptportale[10]), welche man laut den an ihnen angebrachten Inschriften als eine Arbeit der Campionesen zu betrachten pflegte. Die von mir im Anschluss an Tassi[11]) durchgeführte Scheidung ihres Aufbaues in »mindestens zwei Arbeitsepochen« reicht noch keineswegs aus. Der Schmuck dieser Portale ist vielmehr zweifellos weit öfter bereichert, ergänzt und verändert worden, wobei man sich jedoch zum Theil noch der älteren Fragmente bediente. Vom Werk und von der Zeit des Giovanni da Campione ist nicht nur der spätere Zusatz des Andreolo de' Bianchi (1398) am Nord- und der noch spätere des Antonius de Alemannia (1403) am Südportal zu trennen, sondern auch ein Haupttheil der ursprünglichen romanischen Decoration: die mächtigen Löwen mit ihrer Begleitschaft sind nicht, wie auch ich bisher glaubte, als neue Belebung alter Tradition zu betrachten, sondern sie stammen, wie schon die Form der mit ihnen verbundenen Säulen-

---

[9]) Die Jahreszahl 1367 in den „Lombard. Denkm." S. 110 ist ein Druckfehler. Diese Datirung gilt wohl aber überhaupt nur für das Lünettenrelief mit der Geburt Mariae. Die dem Stil Bonino's nahestehenden Giebelfiguren sind reifer.

[10]) Abbildungen und Beschreibung vergl. auch bei O. Schmalz, »Bergamo alta« im »Centralblatt der Bauverwaltung«, IX. 1889, S. 346 und in »Arte italiana decorativa ed industriale ed. C. Boito (Venezia) II. 1892, Nr. 2, Taf. VI.

[11]) Vite de' pittori scultori ed architetti Bergamaschi. Bergamo 1793. I. S. 9 ff.

basis [12]) beweist, noch aus der romanischen Bauperiode selbst, welche sich freilich noch weit über das am Bogen des Südportales in Verbindung mit dem Namen des Magister Fredus genannte Datum 1137 [13]), bis ins 13. Jahrhundert erstrecken dürfte; ja an den ganzen tragenden Theilen der beiden Vorbauten mit den sculpirten Architravbalken, welche von den eigentlichen Portalen zu den Säulen führen, hat der Meister des Trecento möglicherweise nur insofern Antheil, als er den ursprünglichen romanischen Bildschmuck copirte und ergänzte, worauf bereits der auffallende Wechsel in der Höhe des Reliefs, besonders am Südportal, hinweist. Fast ununterbrochen scheint an diesen Portalen bis ins 15. Jahrhundert gearbeitet worden zu sein, wie ja auch die Halbfiguren der Apostel an den zu den Säulen führenden Architraven des Nordportales von denen Giovanni's am dortigen Portalarchitrav selbst durch etwa ein Jahrhundert getrennt sind. Mit dem Namen des Giovanni da Campione sind demgemäss am Nordportal nur die Portalwandungen selbst, und die Statue des S. Alessandro, am Südportal die Verkleidung des Bogens sowie der reiche krönende Aufsatz zu verbinden. Stilistisch gehören hier zusammen: einerseits die Reliefs des Baptisteriums (1340) und die nördliche Portalwandung (1351) sowie wohl auch die Reiterstatue des S. Alessandro (1353), andererseits die Loggia über ihr und der Aufsatz über dem Südportal mit seinen zahlreichen Heiligenstatuetten (1360), wobei die beiden letztgenannten Arbeiten weitaus reifer und der Gothik näher erscheinen. Ob dieser Fortschritt durch das Verhältniss zwischen Jugendwerken und Arbeiten eines gereiften Künstlers zu erklären ist, oder ob man auf einen älteren und einen jüngeren Meister gleichen Namens zu schliessen hat, wird ohne urkundliche Belege kaum entschieden werden können. Gesichert erscheint mir, dass der Meister Giovanni des Baptisteriums und der nördlichen Portalwandung ein Gehülfe des Giovanni di Balduccio da Pisa an der Arca di S. Pietro Martire ist, wo ich ihm jetzt speciell die Ermordungsscene an der linken Schmalseite des Sarcophages zuschreiben zu dürfen glaube, und gleichermaassen bleibt andererseits die stilistische Verwandtschaft der südlichen Portalkrönung mit dem Monument des Mastino della Scala zu Verona bestehen, wobei für beide der Antheil des Andreolo de' Bianchi nunmehr freilich an Bedeutung gewinnt. Derselbe ist um so wahrscheinlicher, als Andreolo's gothisches Prachtkreuz in S. Maria Maggiore mit dem Schmuck des Mastino-Sarcophages besonders im Ornament Verwandtschaft zeigt [14]).

Das von Tassi angeführte Spesenbuch der Bauausführungen von 1396 hat sich im translocirten »Archivio della Misericordia« wiedergefunden und dürfte demnächst zum Theil edirt werden. Zweifellos wird es über die wechsel-

---

[12]) Die Säulenschäfte selbst sind in diesem Jahrhundert erneuert, die Capitäle dagegen alt.

[13]) Diese Inschrift am Bogen des Südportales ist wohl nur die Copie einer früheren. Darauf deuten schon die historischen Irrthümer hin, die sie enthält. Vergl. Bergamo, o sia Notizie Patrie. Almanacco per l'anno . . . 1856. S. 71.

[14]) Abgebildet neuerdings in »Arte italiana decorativa etc.“ II. Nr. 11.

volle Geschichte dieser Portale noch weitere Aufschlüsse geben, als die Stilkritik allein ermöglicht.

Bonino da Campione in Cremona und in Dalmatien.

Als einzige inschriftlich beglaubigte Arbeit des Bonino da Campione galt bisher das reichste der Scaligergräber in Verona, das Monument Cansignorio's. Neben demselben bezeugten sowohl die Acten der Mailänder Dombauhütte, wie der Stil einzelner Mailänder Denkmäler aus dem letzten Drittel des Trecento seine Thätigkeit in der lombardischen Hauptstadt. Bonino scheint jedoch, dem Wandertrieb seines Stammes getreu, seine Kunst noch an vielen anderen Stätten ausgeübt zu haben, und zwar nicht nur, wie ich bisher annahm, im Norden, auf dem Wege zwischen Verona und Mailand, sondern auch im Süden der Lombardei. Ja man begegnet, wenn auch nicht seiner Person, so doch seinem Namen und seinem Stil, auch ausserhalb Italiens: in Dalmatien.

Neben Verona und Mailand zunächst wird man als Stätte seiner Wirksamkeit künftig auch Cremona zu nennen haben, denn daselbst trägt ein bis vor kurzem durch seine hohe, dunkle Aufstellung im Innern über dem rechten Seitenportal des Domes dem Auge fast entzogener Sarcophag[15]), welcher jetzt an der Front der Kathedrale rechts neben dem Eingang zum Campanile angebracht ist, die Bezeichnung:

»Magi Bonino de Campiliono me fe . . .«

Es ist das Grab des 1357 verstorbenen »Ritters und Rechtsgelehrten« Folchino de' Schizzi und seiner Erben, vom Cansignorio-Denkmal also etwa durch siebzehn Jahre getrennt, aber an dessen Reichthum gemahnt an diesem auf Consolen ruhenden Kastensarcophag nichts. Sein Schmuck bleibt im wesentlichen auf das Relief an seiner in drei Felder getheilten Frontseite beschränkt: in der Mitte die thronende Madonna mit dem Kinde, zur Rechten und zur Linken je ein knieender Adorant, von zwei Heiligen geleitet und empfohlen, in den Seitenfeldern die stehenden Figuren der »Justitia« und »Temperantia« (links) und der »Fortitudo« und »Prudentia« (rechts). Die Schmalseiten weisen nur ein Kreuz und das Wappenschild auf, welches auch zwischen den Consolen angebracht ist. Ueber den Stil dieses Reliefs darf ich mich hier kurz fassen: er erhebt meine bisher nur vermuthungsweise ausgesprochene Annahme, dass zunächst der Meister des Sarcophages des Stefano Visconti in S. Eustorgio zu Mailand Bonino da Campione sei, zu unbedingter Gewissheit, denn beide Sarcophagreliefs sind nahezu identisch[16]). Mit Sicherheit wird man ferner nun auch die stilistisch verwandten Sculpturen Mailands, welche ich bereits zusammengestellt habe, mit dem Namen Bonino's verbinden dürfen, besonders das Relief über dem Salvarino Aliprandi-Sarcophag in S. Marco,

---

[15]) Erwähnt von Diego Sant' Ambrogio a. a. O. S. 3, Anm. .

[16]) Auch der Antheil Bonino's am Sarcophag des Lambertino Balduino da Bologna im sog. „alten Dom" von Brescia wird durch den Schizzi-Sarcophag nur bestätigt.

sowie auch ferner dasjenige des sog. »Uberto III. Visconti«-Sarcophages in S. Eustorgio, an denen die Darstellungen der »Krönung Mariä« so innig verwandt sind. Und auch die meines Erachtens mit grösster Wahrscheinlichkeit zu bejahende Frage, ob Bonino der Meister des Bernabò Visconti-Denkmales sei, gewinnt hier neue Förderung, da Cremona noch andere zweifellos dem Bonino zuzuschreibende Sculpturen besitzt, welche zum Sarcophag des Bernabò Visconti schlagende Analogien aufweisen. Leider handelt es sich auch hier nur um etliche Fragmente, offenbar die Reste eines Sarcophages, welche sich jetzt in der Kirche S. Agostino befinden: ein der Mittelgruppe des Schizzi-Sarcophages völlig entsprechendes Relief der Madonna mit zwei Adoranten und vier Heiligen, sowie eine Darstellung Christi, in Halbfigur, über dem Sarcophag, zwischen zwei klagenden Engeln. Besonders das letztgenannte Relieffragment erinnert nicht nur in der Anordnung und in der Hauptfigur, sondern auch in allen seinen stilistischen Einzelheiten unmittelbar an die Mittelgruppe der rechten Langseite vom Sarcophag des Bernabò Visconti, wo der gleiche Christus zwischen Maria und Magdalena wiederkehrt. —

Mit Hilfe dieser Cremoneser Sculpturen und der Fragmente in Pizzighettone wird man nun auch eine schärfere, und vor Allem eine ausgedehntere Sichtung der Mailänder Trecentobildwerke wagen dürfen. Nachdem die Reliefs von Pizzighettone von neuem die künstlerische Ueberlegenheit des Pisaners bewähren, sind diejenigen Mailänder Arbeiten, welche zwar dem Pisaner Stil verwandt bleiben, die Vollendung der Arca di S. Pietro jedoch nicht annähernd erreichen, nunmehr mit Sicherheit dem Giovanni di Balduccio abzusprechen. Das gilt besonders für die beiden Sculpturen, welche ich schon früher unter dem gleichen Gesichtspunkt behandelt habe: das Relief mit dem Zug der heiligen drei Könige (1347) in deren Capelle zu S. Eustorgio und den Sarcophag des Martino Aliprandi († 1339) in S. Marco. Der hier thätige Campionese, welcher auch am Monument des S. Agostino in Pavia, besonders an dessen obersten Reliefs, den Hauptantheil hat, ist sowohl von dem Pisaner selbst, wie von seinen eigenen Landsleuten jetzt um so schärfer zu sondern, als die durch Bonino vertretene Richtung der letzteren durch den Schizzi-Sarcophag an Klarheit gewonnen hat. Dieselbe wirft nun auch auf eine Reihe meist decorativer oder nur fragmentarisch erhaltener Trecentobildwerke Mailands ein helleres Licht, welche ich bisher zum Theil aus Mangel sicheren Urtheils, zum Theil aber auch wegen ihrer geringen kunsthistorischen Bedeutung von der Betrachtung ausschliessen zu sollen glaubte. Das gilt besonders für den Besitz des Museo Archeologico der Brera. Diese, in den letzten Jahren so zielbewusst und reich vermehrte Sculpturensammlung, welche neben dem neuen kleinen Museum der Certosa bei Pavia die Anwartschaft hat, eine Hauptstätte für das Studium der lombardischen Plastik zu werden, steht [17]) vor der Uebertragung in neue Räume und gänzlicher Neuordnung. Ihr Katalog vom Jahre 1883 ist antiquirt, zahlreiche der vielfach hoch an den Wänden angebrachten Ausstellungsobjecte tragen lediglich

---

[17]) Geschrieben im Mai 1893.

die kleine, von unten nicht erkennbare Inventarnummer, etliche interessante Stücke sind überhaupt noch nicht eingereiht. Wenn ich es dennoch versuche, in der folgenden Liste nun auch den Besitzstand dieser Sammlung eingehender zu sichten, so möge dies nur als eine bescheidene, mit unzulänglichen Mitteln — vielfach ist mir die Provenienz der Stücke nicht bekannt — unternommene Vorarbeit für den officiellen Katalog angesehen werden. Bei derselben glaube ich auf die Scheidung von Meister- und Werkstattsarbeit meist verzichten zu müssen. Die im folgenden genannten Künstlernamen sollen nur die allgemeine Schulrichtung innerhalb der Campionesen kennzeichnen, und diese möge durch den Hinweis auf andere verwandte Mailänder Sculpturen ausserhalb des Museums, welche ich meist schon behandelt habe, erläutert werden.

Principiell wird man zunächst die rein decorativen Werke grösseren Maassstabes, welche als Schmuck von Bauten — meist sind es Portallünetten — einen mehr handwerksmässigen Charakter tragen, von den kleinen, sorgsamer durchgeführten Sarcophagreliefs zu trennen haben. An der Spitze dieser ersteren Gattung stehen die vor kurzem durch einige Fragmente vermehrten Reste vom Portal der Brera[18]), der beglaubigten Arbeit des Giovanni di Balduccio da Pisa, deren Ueberlegenheit selbst noch die bei ihrer hohen Aufstellung von unten so wenig günstig wirkenden Statuen der Maria und Gabriels bei Prüfung aus grösserer Nähe deutlich bekunden. Diesen Fragmenten ist keines der Ausstellungsobjecte gleichen Stils ebenbürtig, mit ihnen verwandt ist jedoch die grosse Gruppe der Madonna zwischen stehenden und knieenden Heiligen, von denen S. Ambrogio ein interessantes Stadtmodell darbringt, welche von der Porta Orientale stammt[19]). Aus der gleichen Werkstatt ging zweifellos das auch in der Anordnung nah verwandte Relief am Bogen der Porta Ticinese hervor, welches dorthin von der Porta Romana übertragen zu sein scheint, und für diese tüchtige Arbeit aus der Zeit Azzo Visconti's könnte Giovanni di Balduccio selbst den Entwurf geliefert haben, ja vielleicht auch an der Ausführung unmittelbar betheiligt sein. Ausgeschlossen aber ist dies für den inhaltlich verwandten aus der gleichen Epoche stammenden Bildschmuck der Porta Nuova, denn derselbe spiegelt bereits deutlich die Art der Campionesen in der Richtung Bonino's, welcher auch die drei Statuen an der Fassade von S. Marco entsprechen[20]).

Es ist nicht leicht, sich über diese Gattung meist sehr hoch angebrachter und zum Theil verwitterter Sculpturen ein sicheres kunsthistorisches Urtheil zu bilden. Eine Berücksichtigung des Standortes kannte die oberitalienische Plastik des Trecento noch nicht, selbst in der Pisaner Schule ist sie selten.

---

[18]) Von denselben ist jedoch der mit ihnen zusammen ausgestellte „Engel mit zwei Pauken", welcher den venezianischen Typen näher bleibt, zu trennen. Vergl. über diese neuen Fragmente: G. Carotti a. a. O. S. 37 ff.

[19]) Katalog Nr. 143. Im zweiten Saal über dem Eingang angebracht.

[20]) Aehnlich ferner sind drei Heiligenstatuen der „Casa Bocconi", welche neuerdings am Quartiere della piccola industria, Via Vittoria Nr. 63, aufgestellt worden sind.

Fast durchgängig gewinnen die hoch aufgestellten Bildwerke dieser Zeit bei Prüfung aus grösserer Nähe, die freilich überhaupt nur ausnahmsweise möglich wird. So wage ich auch über den in diesem Zusammenhang noch zu nennenden Bildschmuck der Loggia degli Osii, den ich nicht näher studiren konnte, keine endgiltige Bestimmung [21]). Jedenfalls sind die drei Statuen der Mitte, die Madonna zwischen dem Täufer und Petrus, weit reifer, als ihre sechs, übrigens auch unter einander wiederum verschiedenen Genossen: das lockenumwallte Haupt des Johannes ungewöhnlich charaktervoll, die Maria mit ihren auffallend reichen Haarflechten individuell und doch nicht ohne Monumentalität, die Petrusstatue durch stattlichen Faltenwurf ausgezeichnet. Diese drei Figuren gehören schon dem Quattrocento an, obgleich ich vor ihnen auf Jacopino da Tradate, wie Mongeri [22]) will, nicht schliessen kann.

Im Museo archeologico selbst zählt zu diesen Trecentobildwerken grösseren Maassstabes, welche als Schmuck von Aussenarchitekturen dienten, nur noch die »Madonna Misericordia« von der Porta Castello in Monza [23]): eine derbe Campionesenarbeit. Ebenfalls grössere Dimensionen zeigt endlich auch die Gruppe Christi über der Bahre zwischen zwei Engeln [Katalog 142], welche von den genannten decorativen Sculpturen jedoch durch die sorgsamere Arbeit und durch stärkeren Anschluss an die Pisaner Schule [24]) geschieden wird.

---

[21]) Im entgegengesetzten Sinne, als gewöhnlich, führt der Gesammteindruck auch bei dem historisch interessanten Reiterbild des Oldrado Grossi da Tresseno am gegenüberliegenden Palazzo della Ragione [bezeichnet 1233, vergl. Giulini, Memorie etc. . . di Milano. VII. S. 470 ff.] irre. Für den ersten Blick von unten her scheint sich diese Reiterfigur selbst mit den trecentistischen Reiterstatuen des S. Alessandro in Bergamo, der Scaliger in Verona und des Bernabò Visconti in Mailand nahezu messen zu dürfen. Obgleich jedoch das Fehlen jeder statischen Schwierigkeit — es handelt sich hier um ein Hochrelief, nicht um eine Freistatue — diesen ersten günstigen Eindruck zu rechtfertigen vermöchte, ist das Ross trotz seines langgestreckten Baues und dünnen Halses, die auf Naturstudium deuten könnten, sauber aber thatsächlich völlig conventionell behandelt, ohne eine Spur der Individualität, welche jene trecentistischen Rosse wenigstens in ihren Köpfen wahren, oder gar derjenigen, die das nicht viel später gearbeitete Pferd S. Martins am Dom von Lucca auszeichnet. Auch der bartlose Kopf des Reiters mit den glotzenden Augen, und sein Gewand mit den völlig geradlinigen Falten offenbaren hier eher eine im Erstarren begriffene Tradition, als eine neue, von der Natur selbst ausgehende Kunst, wie sie selbst über das Reiterrelief am sog. Sarcophag des Alberto della Scala in Verona und am Sarcophag des Alberico Suardi in Lurano einen realistischen Hauch breitet.

[22]) L'Arte in Milano. S. 412.

[23]) Katalog Nr. 106, an der Eingangswand des zweiten Saales: eine mit dem nackten Christkind thronende Madonna, deren Mantel sich um eine Schaar knieender Adoranten breitet. Im Katalog wohl irrthümlich als „Santa Valeria (?) con alcuni divoti“ bezeichnet. Seitlich zwei Heilige.

[24]) Erwähnt sei hier ferner noch das noch nicht aufgestellte Grabdenkmal der Familie Rusca aus S. Francesco in Como im reichsten gothischen Typus,

Dem Gesammtcharakter ihrer Kunst entsprechend sind die Campionesen in Arbeiten winzigen Maassstabes am glücklichsten. So sind auch im Museo archeologico die ihnen zuzuweisenden kleinen Sarcophagfragmente — meist nahezu quadratische Reliefplatten — den aufgezählten Sculpturen an Reiz überlegen. Die weitaus grösste Reihe dieser Werke gehört der Richtung Bonino's an. Das gilt vor Allem für die beiden Reliefs, rechts und links oben neben dem Portal Michelozzo's [Inventar Nr. 1114: Madonna und Stifter, und Nr. 1284: Drei stehende Heilige], für das Sarcophagfragment im zweiten kleineren Saal an der Eingangswand, rechts vom Eintretenden [Inventar Nr. 2693], das in drei Felder gegliederte Sarcophagrelief unter der grossen Fensterrose der Rückwand [Inventar Nr. 622] und die Halbfigur Christi über dem Sarcophag am zweiten Pfeiler des linken Seitenschiffes des Hauptsaales [Inventar Nr. 1286]. Diese Fragmente sind mit denjenigen im rechten Querschiff von S. Eustorgio, und S. Marco (unterhalb des Birago-Denkmals von Cristoforo de' Luvoni), sowie mit dem vollständig erhaltenen Grabmonument des Giovanni Fagnani († 1376) im Oratorium der Suore Canossiane (Via Sa. Fulcorina Nr. 20) zu einer kunsthistorischen Gruppe zu vereinen, wobei freilich nur von einem Schulzusammenhang gesprochen werden darf. Für den handwerksmässigen Betrieb bei der Herstellung dieser Arbeiten ist es bezeichnend, dass sie bei den gleichen Thematen — fast stets handelt es sich um die Madonna in trono, Adoranten und Heilige, welche dieselben empfehlen — sich fast durchgängig des gleichen Compositionsschemas und der gleichen Typen bedienen, und die Unterschiede im wesentlichen nur auf mehr oder minder feine Detaillirung eingeschränkt bleiben. Ein irgend brauchbares Motiv geht, erst einmal aufgestellt, hier nicht wieder verloren, wird aber auch kaum weitergebildet, sondern eben einfach wiederholt. So ist beispielsweise die »Krönung Mariä« durch Christus vor einer Schaar nur in Halbfiguren sichtbarer Engel jetzt bereits durch drei lediglich durch ihre Conservirung verschiedene Exemplare vertreten: durch die schon erwähnten Reliefs in S. Marco (über dem Sarcophag des Salvarino Aliprandi) und S. Eustorgio (sog. Sarcophag des Uberto III. Visconti) und durch ein stark lädirtes Relief, welches jüngst für das Museum angekauft wurde: alle drei Arbeiten zeigen gleichmässig die Art des Bonino da Campione. Unzweifelhaft wird man auch für die bisher vereinzelten Arbeiten künftig Analogien finden, wie solche jetzt ja auch das interessante Relief mit vier »Tugenden« (Justitia, Temperantia, Prudentia und Fortitudo) im Museo archeologico (Katalog Nr. 83) an den auch stilistisch nah verwandten Tugendfiguren des Schizzi-Sarcophages in Cremona erhalten hat. — Bezeichnend ist es aber ferner, dass mit einem wirklichen künstlerischen Fortschritt des Einzelnen zugleich meist auch neue Aufgaben, Gestalten und Motive auftreten, wie es beispielsweise an dem prächtigen Sarcophagrelief des Salvarino Aliprandi in S. Marco — man prüfe die Figur des Täufers! — der Fall ist. Dieser reifen Arbeit steht unter den Fragmenten des Museums nur

---

eine saubere Trecentoarbeit, deren zahlreiche Figuren sowohl in den Typen, wie in der Anwendung des Bohrers Einfluss des Pisaners verrathen.

ein einziges, leider sehr lädirtes Reliefbruchstück nahe: die Madonna mit dem Kinde vor einem von zwei Engeln gehaltenen Vorhang (Inventar Nr. 3074; links oben neben dem Portal Michelozzo's), wo besonders der reiche, schöne Faltenwurf über die Richtung Bonino's und seiner Schule bereits hinausweist. Die hier beginnende Kunst des Quattrocento ist im Museum endlich durch ein gut erhaltenes Sarcophagrelief aus der Kirche von Bruzzano (Katalog Nr. 100) vertreten, welches vorläufig links unten neben dem Michelozzoportal am Boden aufgestellt ist: in der Mitte die Madonna mit dem Kinde, vor ihr der knieende Stifter, von Johannes dem Täufer empfohlen, während S. Antonius, S. Ambrosius, S. Georg und S. Catharina assistiren. Die Formenbehandlung, besonders der Faltenwurf, nähert sich hier der Art des Jacopino da Tradate und zeigt Verwandtschaft mit dem Sarcophag der Familie Della Croce in S. Ambrogio [25]).

Der Schizzi-Sarcophag am Dom von Cremona hat aber nicht nur für die schärfere stilkritische Sonderung einiger Mailänder Campionesenarbeiten, sondern auch für die Chronologie Bonino's Werth. Falls das Todesjahr des Beigesetzten, 1357, auch das Entstehungsjahr des Sarcophages ist, wäre es das früheste gesicherte Datum in der Wirksamkeit des Meisters, welche durch die Acten des Mailänder Domes bis zum Ende des Jahrhunderts (1397) verbürgt wird. Freilich glaubte ich schon früher [26]) erwähnen zu müssen, dass die Identität aller in den Acten genannten Meister Bonino unter einander und mit

[25]) Der interessanteste Theil dieses Monumentes della Croce ist die jetzt unten vor dem Sarcophag aufgestellte Reihe von fünf trauernden Mönchsstatuetten. Hinten mit kleinen Pfeilern verbunden dienten dieselben ursprünglich wohl als Karyatiden des Sarcophages. Diese höchst realistisch aufgefassten Gestalten in ihren dunklen Kutten, aus welchen Gesicht und Hände mit ergreifendem Ausdruck in weissem Marmor hervorleuchten, rufen gleiche Motive französischer Sepulkralplastik in's Gedächtniss, deren Uebertragung durch den Antheil französischer Meister am Dombau erklärt wird, wenn anders man nicht unmittelbar auf französische Arbeit zu schliessen hat. Auch sonst dürfte die französische Kunst, besonders in der Epoche ihres Uebergewichts in der Dombauhütte, die Mailänder Plastik des Quattrocento beeinflusst haben. —

Mit den hier erwähnten Objecten ist der Besitzstand des Museo Archeologico an Sculpturen des Tre- und des beginnenden Quattrocento noch nicht völlig erschöpft, doch glaube ich das wesentlichste bis jetzt Bestimmbare genannt zu haben. Ein vorerst räthselhaftes Werk, auf welches hier nur die Aufmerksamkeit der Fachgenossen gelenkt sei, ist in den riesigen Fragmenten zweier Kolossalfiguren aus der Kirche der Annunziata di Castello (Inventar Nr. 59 und 60) in das Museum gelangt: ein gewaltiger Männerkopf von der Höhe eines Menschen, auf gleich gewaltigem Bruststück, und neben ihm das Fragment einer in denselben Riesendimensionen durchgeführten jugendlichen Gestalt in anbetender Stellung. Eine lediglich stilkritische Fixirung scheint mir hier im Hinblick auf den ganz ungewöhnlichen Maassstab, welcher selbst über den S. Christophorus der Chiesa di Villa von Castiglione d'Olona hinausgeht, und durch die schlechte Erhaltung unmöglich.

[26]) Lomb. Denkm. S. 98.

dem Schöpfer des Cansignorio-Monumentes zweifelhaft sein könnte. In der That begegnet man dem gleichen Künstlernamen ausserhalb Italiens, an einem Werk Dalmatiens, zu einer Zeit, welche zwingt, neben dem älteren noch einen jüngeren Bonino da Campione zu stellen.

Unter den Denkmälern mittelalterlicher Kunst, welche von den antiken Mauern des Domes von Spalato umschlossen sind, nehmen die beiden Ciborienaltäre zu Seiten des Hauptaltares das kunsthistorische Interesse zunächst wohl am wenigsten in Anspruch: der romanischen Kanzel, der Holzthür Guvinas und dem Chorgestühl gegenüber erscheinen sie nur als Durchschnittsleistungen italienischer Gothik, an welchen das ganze Land so überaus reich ist, schwerfällig, und ungünstig disponirt, da sie als capellenartige Einbauten die majestätische Wirkung dieses Innenraumes stark beeinträchtigen, zudem durch spätere Ergänzungen und barbarische Barockzuthaten selbst in sich der Einheitlichkeit beraubt[27]). Auch unter einander stimmen sie nur scheinbar überein: der dem S. Anastasio gewidmete Altar zur Linken ist später, als der dem S. Doimo[28]) geweihte rechts errichtet, und weicht von diesem seinem Muster stilistisch ab. Werthvoll erscheinen beide Arbeiten zunächst nur durch den Umstand, dass sie beide genau datirt, und ausnahmsweise auch die Namen ihrer Meister überliefert sind. Für den S. Anastasio-Altar ergeben Documente[29]), dass er 1448 von Giorgio Orsini (Dalmatico), dem vielbeschäftigten Vorkämpfer der Renaissance in Dalmatien, dem zweiten Hauptmeister des Domes von Sebenico, errichtet ist; an dem ausdrücklich als sein Vorbild bezeichneten S. Doimo-Altar aber meldet eine lange Inschrift:

»MILLE QUATERCENTUM DUM PHEBUS VOLVERET ANNOS
ETIAM TER NONOS NOVEMBRIS MENSE PERACTUM«

und gibt die Künstlersignatur, welche ihn in den Rahmen dieser Betrachtung einordnet:

»M. BONINUS · DE · MILANO · FECIT · ISTAM · CAPELLAM · ET · SEPOLTURAM«.

Selbst ohne diese Inschrift müsste man hier an die Scaligerdenkmäler von Verona erinnert werden. Der ciborienartige Schutzbau über dem Altar mit

---

[27]) Am eingehendsten bisher behandelt bei Eitelberger, Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens. Wien, 1884. S. 281 f. und T. G. Jackson, Dalmatia, the Quarnero and Istria. Oxford, 1887. II. S. 42 ff. Etliche Sculpturen sind in Gips erneuert, die Gewölbekappen, welche wohl Sculpturen zeigten, durch Malereien auf Leinwand verdeckt.

[28]) Jetzt dem S. Rainerio.

[29]) Vergl. Fosco, La Cattedrale di Sebenico, e il suo architetto Giorgio Dalmatico. Zara, 1874. S. 13. Die Figuren dieses Ciborienaltars sind tüchtige Quattrocento-Arbeiten, etwa im Stil des Brenzoni- und Serego-Denkmals in Verona. Besonders wirkungsvoll glückten die Engel mit Wappenschildern in den Giebeln, und ihre Genossen, welche den Vorhang halten. Auch die Einzelfiguren am Sarcophag sind energische, gut charakterisirte Heiligenfiguren. Die Mittelgruppe (Geisselung Christi) sowie die Grabfigur wurden später hinzugefügt.

seinen rundbogig verbundenen Pfeilern, seinen Ziergiebeln und den sie flankirenden Engelstatuen auf polygonen Postamenten, seine reiche Ausstattung mit Kriechblättern, mit kleinen Rundbogen an den Stirnseiten des Gewölbes, mit Relieffiguren in den Giebelfeldern — das Alles gemahnt an die reiche gothische Ausbildung, welche das antike Tegurium und das frühmittelalterliche Ciborium besonders in den Freigräbern Veronas gefunden hat und bietet Analogien zum Cansignorio-Monument, welches den Namen Bonino's trägt. Vom Figürlichen des Ciboriums könnten in gleichem Sinne besonders jene Candelaber haltenden Engelstatuen an den Ecken und die reliefirten Engel (zum Theil mit Wappenschildern) in den Giebelfeldern geltend gemacht werden. An dem als Sarcophag gebildeten Altar selbst ist der jetzige Hauptschmuck, der gelagerte Heilige, welchen ein Engel lebhaft gen Himmel weist, eine manirirte Arbeit des 17. Jahrhunderts. Sein Vorgänger scheint in der jetzt im Baptisterium bewahrten Grabfigur eines Bischofs erhalten zu sein, doch hat dieses ursprünglich offenbar sehr sorgsam gearbeitete Relief zu sehr gelitten, um der Stilkritik als Anhalt dienen zu können. Wohl aber gewähren einen solchen die alten Theile des Altares selbst: die drei in Halbfiguren sichtbaren Engel, welche den Vorhang über dem Gelagerten emporhalten, und vor Allem die Statuetten an der Frontseite des Sarcophages: die Madonna mit dem Kinde zwischen SS. Marcus und Peter (rechts) und SS. Anastasius und Doimus (links). Es sind unbedeutende Gestalten, Schöpfungen eines sorgsamen, aber dürftig begabten Bildners. Ein handwerksmässiger Zug geht durch das Ganze, man möchte auf eine Hand schliessen, welche mehr an rein decorativen Arbeiten, als an Werken mit selbständiger Wirkung geschult ist, wie denn auch der Bildschmuck des Ciboriums selbst günstiger wirkt, als diese Altarstatuetten. Die Heiligen erscheinen gar zu schwächlich, ihre Köpfe ohne individuelles Leben; die Haltung ist meist linkisch, der Faltenwurf einfach, jedoch ohne Reiz. Stilistisch am auffälligsten ist die Behandlung der Haare, welche nirgends in breite, lebendige Massen gegliedert, sondern sowohl an den grösseren Flächen, wie an den einzelnen Locken lediglich durch ganz feine Parallelstriche wiedergegeben sind. Nirgends stehen Bohrlöcher zu Tage. Das ist das gleiche Princip, welches die Arbeiten Bonino's in Cremona, Mailand und Verona zeigen, aber in weit schwächlicherer Anwendung, völlig ausgeartet in Schematismus. Aehnlich ist die Behandlung der Augen, unter flachen gewölbten Brauen schmal umgrenzt, ohne Andeutung der Pupille und Blickrichtung. Diese Statuen allein würde man kaum in die Epoche ausgebildeter Gothik versetzen, wie sie die Jahreszahl und die Decoration des Ciboriums selbst verbürgt. Etwas reifer und lebensvoller erscheint dagegen die Mittelgruppe, die auch zum kunsthistorischen Vergleich am ehesten herausfordert. Die Madonna thront in voller Vorderansicht, das segnende Christkind auf ihrem Schooss am Füsschen und an der Linken haltend. Ihr breites, von schlicht gescheiteltetem Haar umrahmtes Gesicht unter dem Kopftuch zeigt freundlichen, freilich wenig individuellen Ausdruck, und das Gewand unten reichere Faltenmotive, als die Heiligen. Das Christkind ist wenigstens lebhaft bewegt, obschon sein nackter Körper noch die im Trecento gewöhnlichen, hässlich

aufgedunsenen Formen bietet. Im Ganzen bleibt diese Madonna derjenigen an der Schmalseite des Cansignorio-Sarcophages in Verona am nächsten verwandt.

Ist dieser in Spalato thätige Meister Bonino de Mediolano mit dem Schöpfer des Scaliger-Monumentes und der oben angeführten Sculpturen in Mailand und Cremona identisch? — Dagegen spräche zunächst die Chronologie. Nimmt man das Todesjahr des Folchino de' Schizzi, 1357, als das Entstehungsjahr seines Sarcophages an, so wird die Identificirung beider Meister geradezu unmöglich. Unbedingt zwingend ist solche Annahme jedoch nicht; der Sarcophag in Cremona könnte sehr wohl erst später gearbeitet worden sein. Aber selbst das Cansignorio-Monument schliesst jene Identität aus. Als Bonino diesen bedeutenden Auftrag empfing, muss er bereits ein gereifter Künstler, also etwa dreissigjährig gewesen sein, und da das Scaligergrab 1374 vollendet war, so hätte Bonino 1427 ein Alter von mindestens achtzig Jahren gehabt. Greisenhaft und verknöchert könnte allerdings die Kunst erscheinen, welche in den Heiligenstatuetten des S. Doimo-Sarcophages zum Ausdruck gelangt, weit näher aber liegt es, hier auf die Thätigkeit eines anderen Meisters Bonino zu schliessen, welcher mit seinem in der Lombardei so reich vertretenen Landsmann nur die Schulung gemeinsam hat, dieselbe noch stärker in geistlosen Schematismus verflachend, als jener. Auf die gleiche Schulung aber weist mit voller Sicherheit nicht nur der Stil, besonders die Behandlung der Haarparthien, sondern auch die Inschrift selbst, in welcher sich der Künstler ebenso als »de Milano« bezeichnet, wie sich Bonino am Cansignorio-Denkmal »de Campigliono Mediolanensis diocesis« nennt. —

Die Thätigkeit eines Mailänder Bildners in Dalmatien hat nichts Auffälliges. Die Kunst Dalmatiens steht im Zeichen Italiens, auch ihre persönlichen Träger sind neben den doch in immerhin nur geringer Anzahl verbürgten einheimischen Meistern Italiener, in der Sculptur vielfach Oberitaliener, Lombarden und Venezianer: ein Lombarde, ja ein Mailänder, Franciscus de Mediolano, nennt sich 1380 an dem hervorragendsten Werk der Trecentobildnerei in Dalmatien, am Silberschrein des S. Simeone in dessen Kirche zu Zara; ein Venezianer ist es, welcher an der zweiten Stätte Dalmatiens, wo ich dem Stil des S. Doimo-Altares von Spalato begegnet bin, neben Bonino allein in Frage käme: am Westportal des Domes von Sebenico. Wie bei fast allen diesen Werken theilen sich in den reichen Schmuck dieser Pforte mehrere Epochen und Meister, der specifisch gothische Theil desselben jedoch, besonders die zwölf Heiligenstatuetten in ihren zierlichen Nischen neben der inneren breiten Portalwandung, ist einheitlich und entspricht in den Typen der Figuren, in der Haar- und Gewandbehandlung, sowie endlich auch im Ornament völlig dem S. Doimo-Altar. Auch das ganze Decorationsschema folgt an diesen Theilen des Portalschmucks den Mustern der Campionesen, freilich nicht ohne starke Anklänge an die venezianische Gothik des Quattrocento. Als Hauptmeister der gothischen Architektur der ganzen Kirche erscheint denn auch in den Urkunden ein Venezianer, ein Sprössling derjenigen Künstlerfamilie, welche eine kunsthistorische Parallelerscheinung der

lombardischen Campionesen für Venetien bildet: der dalle Massegne, denn der »Petrus Paolus de Venetia lapicida,« welcher als Vater des »magister Antonius« 1435 und 1436 erwähnt wird[30]), ist wohl identisch[31]) mit dem Bruder Jacobello's, mit dem Meister des Marmoraltars in S. Francesco zu Bologna und der Statuen über den Chorschranken der Marcuskirche von Venedig. Ueber den Antheil, welchen dieser Venezianer Antonio di Pietro Paolo an der plastischen Aussendecoration des Domes von Sebenico gehabt hat, sind wir jedoch im einzelnen nicht unterrichtet, und so bleibt wenigstens die Möglichkeit bestehen, dass Bonino da Milano am Westportal in der That persönlich betheiligt ist. Ist dies nicht der Fall und liegt vielmehr eine Arbeit venezianischer Scarpellini vor[32]), so wäre dieses Portal[33]) ein Beleg dafür, dass die Kunst der Campionesen im Westen und die der dalle Massegne und ihrer Schul- und Zeitgenossen im Osten zuweilen den gleichen Weg gewandelt sind. So ruhmvoll, wie im Trecento, war derselbe im Quattrocento jedenfalls nicht mehr, denn weder der S. Doimo-Altar in Spalato, noch das Westportal des Domes von Sebenico kann sich mit den Hauptdenkmälern der Trecentoplastik in der Lombardei und Venetien messen.

---

[30]) Vergl. Jackson, a. a. O. I. S. 381 Anm. 2.

[31]) Vergl. Kraus, Blätter des christlichen Kunstvereins der Diöcese Seckau. 1886.

[32]) Ein solcher nennt sich an dem äusserst derben Lünettenrelief — Madonna und Kind in trono zwischen S. Agostino und Sa. Bitcula — des Portales von S. Domenico zu Trau: „MAISTE NICOLAI DE TE DITO CERVO DE VENECIA FECIT HOC OPVS."

[33]) Das Westportal des Domes von Sebenico ist übrigens ebenfalls das Werk mehrerer Epochen und zudem stark restaurirt.

Fresken des Antonio Pollajuolo im Palazzo Venezia zu Rom.

Von der bildnerischen Thätigkeit des Antonio Pollajuolo in Rom zeugen noch heute die broncenen Grabmonumente Sixtus' IV. und Innocenz' VIII. in S. Peter, von malerischen Arbeiten von ihm in der ewigen Stadt ist dagegen bisher noch keine Spur bekannt geworden. Auch in keiner der publicirten Urkunden findet sich sein oder seines jüngeren Bruders Name in Verbindung mit Aufträgen zu Malereien. Es schien ausgeschlossen, dass sie das in Florenz gemeinsam betriebene Handwerk als Maler auch in ihrer zweiten Heimathstadt fortgesetzt hätten. Und doch ist daselbst noch ein Denkmal ihrer Thätigkeit auf diesem Gebiete vorhanden. Im Palazzo Venezia, in dem ältesten unter Paul II. erbauten Theile hat sich die Decoration eines Zimmers erhalten, welche der Kunstrichtung der Pollajuoli, im besonderen Antonio's, auf das Engste verwandt ist. Das etwa 10 Meter im Geviert messende Zimmer befindet sich im ersten Stockwerk und öffnet sich mit zwei Fenstern nach der Piazza. Es stösst direct an den zur Benedictionsloge führenden Raum, mit dem es durch eine jetzt vermauerte Thür verbunden war. In einer Höhe von sieben Metern zieht sich an den vier Wänden ein zwei Meter hoher Fries herum, der durch gemalte Steinornamente auf gelb-braunem Grund in je drei Felder getheilt ist. Letztere zeigen in einer portalartigen Scheinarchitektur auf blauer Luft figürliche Darstellungen und zwar acht Thaten des Hercules und vier Scenen mit Putten, von diesen je eine als Mittelstück einer jeden Wand. Die Figuren sind wenig unter Lebensgrösse und in starker Untersicht gezeichnet. Die Bilder aus dem Herculesmythus schildern den Kampf mit dem nemäischen Löwen, dem Kentaur, den stymphalischen Vögeln, der Hydra, mit Geryon und Antäus, sowie die Einbringung der Hirschkuh und der Rinder des Geryon. Auf den Puttenscenen belustigen sich geflügelte Knaben am Spiel in Fontänen; ähnliche Burschen, je zwei eine Lorbeerguirlande zwischen sich haltend, befinden sich oberhalb der einzelnen Bilder und an den Balken der Holzdecke. Einzelne Theile dieser Wandgemälde waren schon seit Jahren blossgelegt, der grössere Theil ist vor drei Jahren von der bedeckenden Tünche befreit worden, als man eine später querdurchgezogene Zwischendecke wegräumte. Bei dieser Gelegenheit wurde die alte Holzdecke wieder hergestellt und die Bilder einer eingehenden aber wenig gelungenen Restauration unterzogen. Nur dem Umstande, dass sich die Fresken in einem unbenutzten Raume befinden, dessen einziger Zugang durch das Archiv der österreichischen Botschaft bei der Curie zu geschehen hat, kann es zugeschrieben werden, dass sie trotz ihrer grossen Wichtigkeit bisher ganz unbeachtet geblieben sind, und dass von ihrer Existenz meines Wissens noch keine Kunde in die Oeffentlichkeit gedrungen ist. Der gesammte Freskenschmuck dieses Raumes rührt, wie ich glaube, in Entwurf und Zeichnung von Antonio Pollajuolo her, in der Aus-

führung macht sich auf einzelnen Bildern dagegen die Mitarbeit einer schwächeren Hand bemerkbar. Ueberhaupt ist die Behandlung dem hohen Standort entsprechend etwas decorativ, ohne jedoch auf Feinheiten im Detail zu verzichten.

Die Bekanntschaft dieser Gemälde verdanke ich dem Maler Herrn Franz Patzka in Rom, der mich in dieses Gemach führte. Se. Excellenz Graf Revertera hat in liberalster Weise die Erlaubniss zur Entfernung der modernen Restaurationen gewährt und die von Herrn Bartolucci daraufhin vorgenommenen Reinigungsversuche sind auf das Beste geglückt. Die Erhaltung der Fresken ist eine im Ganzen gute. Sie sind nicht nur gegenständlich höchst interessant, sondern sie werden von jetzt ab als ein für die Beurtheilung von Pollajuolo's Kunstrichtung im Besonderen und für die Kunst des Quattrocento im Allgemeinen sehr wichtiges Denkmal zu betrachten sein. Ich behalte mir vor, in Bälde ausführlicher darüber zu handeln.

Rom, Februar 1894. *Hermann Ulmann.*

Zur Kenntniss H. Springinklee's.

Eine grosse Anzahl der Nürnberger Holzschnitte aus der Zeit A. Dürer's harrt trotz aller Bemühungen moderner Forscher noch genauerer Bestimmung. Ganz besondert trifft dies auch den Hausgenossen Dürer's, Hans Springinklee. Ich selbst habe an verschiedenen Orten über ihn mich verbreitet, und habe nachzuweisen gesucht, dass als seine früheste Jahreszahl bis jetzt 1512 anzusehen sei. Im Repertorium XVI, S. 308, habe ich einige sich unter Dürer's Werk versteckende Holzschnitte ihm zugeschrieben, muss aber hier bemerken, das der hl. Sebald, Bartsch App. 19, den ich bloss nach einer Copie beurtheilen musste, von mir irrthümlich dem Springinklee beigemessen worden ist.

Bartsch beschreibt unter Nr. 116 die acht österreichischen Heiligen unbeanstandet als Dürer. Das Blatt trägt keine Bezeichnung und ist mir als Originalarbeit des grossen Meisters sehr bedenklich. Unter Nr. 32 im Appendix beschreibt Bartsch ferner eine Darstellung, wie Kaiser Maximilian I. nebst der Madonna und sechs Heiligen Gottvater verehrt. Beide Blätter haben eine grosse Familienähnlichkeit, und man wird kaum einen anderen Zeichner dafür ausfindig machen, als Springinklee. Allerdings ist die Behandlung für ihn ziemlich breit und nähert sich sehr der Dürer'schen, aber andererseits ist doch wieder viel von Springinklee's gewöhnlicher Manier darin.

Im Münchner Kupferstichcabinet befindet sich ein von Rudolf von Habsburg anhebender österreichischer Stammbaum. Die Blätter kamen im Mai 1802 in die Sammlung und scheinen nicht sehr lange vorher gedruckt worden zu sein. Zwei Hände sind darin ersichtlich. Der Hapttheil bis Maximilian I. gehend, rührt offenbar von Springinklee her, den kleineren Theil, bis zu Maximilian II. gehend, fertigte eine recht schwache Hand. Maximilian II. ist nur als König von Böhmen genannt, was er 1562 wurde, und trägt noch nicht die Kaiserkrone. *Wilh. Schmidt.*

Wann war der Meister E S in den Niederlanden?

Alfred v. Wurzbach, der vor einer Reihe von Jahren im II. Band dieser Zeitschrift p. 410—412 die bekannte Jugendzeichnung Dürer's von 1485 im Berliner Cabinet für ein unzweifelhaftes Werk des Meisters E S erklärte, und später in der Zeitschrift für bildende Kunst [1]) den Beweis zu führen suchte, dass der Meister E S ein Münzmeister und Stempelschneider Kaiser Friedrichs III. in Wiener Neustadt gewesen sei und »Erwein vom Stege« geheissen habe, überrascht uns im letzten Heft des Repertorium durch eine Anzahl neuer »Entdeckungen« über den genannten Künstler.

Ich würde mir gern die Mühe ersparen, diese jüngsten Funde auf ihren positiven Gehalt zu prüfen und nachzuweisen, dass es sich hier, wie bei den vorgenannten Beiträgen zur E S-Forschung, um leere Hypothesen handelt, die jeder Begründung entbehren, wenn es nicht leider eine bekannte Thatsache wäre, dass dergleichen mit der Sicherheit der Ueberzeugung vorgetragene Behauptungen vom Leser aus Mangel an Vergleichsmaterial oder aus Bequemlichkeit nicht nachgeprüft werden und schliesslich als anerkannte Thatsachen in den für breitere Schichten bestimmten kunstgeschichtlichen Handbüchern Aufnahme finden.

Unter dem vielversprechenden Titel: »Wann war der Meister E S in den Niederlanden?« sagt v. Wurzbach gleich Eingangs, es sei wiederholt bemerkt und erwähnt worden, dass sich in den Stichen des Meisters E S niederländische Einflüsse geltend machen, doch habe sich bisher Niemand die Mühe genommen, diese sog. Einflüsse näher zu kennzeichnen. Ein solcher Vorwurf liesse mich ungekränkt, wenn ich nicht selbst in meiner Schrift: »Die Spielkarten des Meisters E S« [2]) p. 8, wo ich die leider sehr bescheidenen Resultate langjähriger Forschungen über den Meister E S in nuce veröffentlicht habe, von den flämischen Einflüssen spräche, welche seine Kunstweise nicht verleugnen kann. Diese Einflüsse näher zu bezeichnen war mir indess nicht möglich, weil es an positiven Funden, d. h. an Fällen evidenter Abhängig-

---

[1]) Jahrgang XIX, p. 124 ff.: »Name und Herkunft des Meisters E S vom Jahre 1466.«

[2]) Erste ausserordentliche Publication der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft. Berlin 1891.

keit des oberrheinischen Stechers von niederländischen Meistern fehlte. Sonst hätte ich mir die Mühe gern genommen.

Wie steht es nun aber mit den Thatsachen, die v. Wurzbach für eine niederländische Reise des Meisters E S ins Feld führt? Die angeblichen Reminiscenzen an die Innenräume des Jan van Eyck in den Blättern: Maria im Zimmer P. 139 und das Jesuskind im Bade B. 85 sind so allgemeiner Natur, dass man aus ihnen keinerlei positive Schlüsse ziehen kann. Diese Innenräume sind der ganzen flämischen Kunst des 15. Jahrhunderts auch nach van Eyck gemeinsam, ebenso wie sich die Fialenthürmchen mit Prophetenstatuetten, welche der Meister E S sehr häufig anwendet, nicht ausschliesslich bei Memling, sondern bei fast allen seinen niederländischen Zeitgenossen finden. In der oberdeutschen Kunst kommen sie später u. a. beim älteren Holbein (Paulsbasilika) und Grünewald (Isenheimer Altar) vor, die sie wohl ebenfalls von den Niederländern übernommen haben. v. Wurzbach macht aber einige Stiche des Meisters E S namhaft, in denen er directe Benutzungen bestimmter Gemälde von Roger van der Weyden, Ouwater und Memling erkennen will.

Zunächst ist es das Blatt: Augustus und die tiburtinische Sibylle B. 8, dessen Motiv dem linken Flügel des Bladelinaltars im Berliner Museum entlehnt sein soll. Waagen, den v. Wurzbach als Eideshelfer heranzieht, drückt sich hierüber sehr vorsichtig aus, indem er sagt, der Stich zeige mehr als andere den Einfluss Roger's van der Weyden, der die gleiche Darstellung, d. h. denselben Gegenstand gemalt habe[3]). Passavant[4]) kleidet diesen Ausspruch in die bestimmtere Form: »Das Motiv für die Composition des Stiches ist einem Gemälde Roger's im Berliner Museum entlehnt«. Bei v. Wurzbach endlich hat sich Waagens offenbar nur auf den Stilcharakter bezügliche Bemerkung schon zu der Behauptung verdichtet: »Die Stellung des Königs und der Sibylle, ja die Anordnung des Raumes, in welchem die Scene spielt, machen die Reminiscenz unbestreitbar. Der Meister E S muss dieses Bild Roger's gesehen haben«. Obwohl ich schon im elften Band des Repertorium (p. 50, Nr. 1) darauf hingewiesen hatte, dass Stich und Bild zwar denselben Gegenstand, aber völlig anders dargestellt zeigen und nur in dem Punkte übereinstimmen, dass die Handlung hier wie dort im Zimmer vor sich geht, und die Sibylle hinter dem knieenden Kaiser steht, glaubte ich doch bei der Sicherheit, mit welcher v. Wurzbach die Frage entscheidet, mich geirrt zu haben. Um so grösser war mein Erstaunen, als ich bei einem erneuten Vergleich der beiden Compositionen nicht die geringste Uebereinstimmung zwischen ihnen fand, es sei denn, dass die beiden Hauptfiguren nach rechts gewendet sind und die Sibylle ihre rechte Hand auf den Rücken des Augustus legt. Die Raumdisposition ist eine völlig andere: im Bilde befindet sich links ein Bett, während man dort im Stich eine Vorhalle sieht, in der fünf Zuschauer stehen. Auf Roger's Gemälde sieht man ihrer drei auf der rechten Seite. Das Fenster hat beim Meister E S einen gothischen Bogen, auf dem Bladelinaltar

---

[3]) Treasures I. p. 295.

[4]) P.-Gr. II. 41. 8.

ist es viereckig: und so könnte man der Reihe nach die ganze Composition zergliedern ohne andere Berührungspunkte zu finden, als die durch die Identität des dargestellten Vorgangs bedingten.

Ein zweites Beispiel ist das Urtheil Salomonis B. 7. Es enthält nach v. Wurzbach eine deutliche Reminiscenz an Albert van Ouwater's Erweckung des Lazarus im Berliner Museum, nämlich die durch die Fenster hereinsehenden Zuschauer, »ein Motiv, welches in so charakteristischer Analogie nicht wieder anzutreffen ist«. Ich habe den Stich des Meisters E S neben die Heliogravüre des Berliner Bildes gelegt und kann zu Wurzbach's Ehre nur an-



a. b.

nehmen, dass er sich die Mühe dieses Vergleichs nicht selbst genommen hat, sondern von irgend einem guten Freund auf diese sonderbare Analogie aufmerksam gemacht worden ist. Auf dem Stich des Meisters E S lehnen drei Männer links im Fenster und sehen dem Vorgang zu, und bei Ouwater sieht man in der Mitte der Darstellung durch die Stäbe der den Chorumgang absperrenden Thüre eine dichtgedrängte Menge, welche von der sich im Chor abspielenden Scene einen Blick zu erhaschen sucht [5]). Das ist die »so charakteristisch nicht wieder anzutreffende Analogie«!

Wenn man in so leichtfertiger Weise mit zufälligen Aehnlichkeiten spielt, könnte man freilich auch zu dem Resultat gelangen, der Meister der Spielkarten sei in Japan gewesen, weil seine Reiher und Kraniche eine so frap-

[5]) Ganz ähnlich ist auch die sich hinter den Chorschranken drängende Gemeinde auf einem niederländischen Bilde des 15. Jahrhunderts: der Exhumirung des hl. Hubertus in der National Gallery zu London (Nr. 783) dargestellt.

pante Verwandtschaft mit den japanischen Malereien und Stickereien zeigen. Jedenfalls kann es nicht Wunder nehmen, dass die Verwandtschaft, welche v. Wurzbach zwischen der hl. Catharina auf dem nach einem verschollenen E S copirten Stich des Israhel van Meckenem B. 147 und derselben Heiligen auf dem Johannesaltar von Memling in Brügge findet, den gleichen Grad von Glaubwürdigkeit wie seine vorerwähnten Beispiele bietet. »In der Gestalt der Catharina erkennen wir trotz der doppelten Bearbeitung, welche sie zuerst durch den Meister E S und dann durch Israhel van Meckenem erfuhr, noch immer die Catharina des Memling«. Da Israhel's Stich B. 147 nur in fünf Exemplaren bekannt ist, die sich in Berlin, München, Paris, Wien und Wolfegg befinden, eine Reproduction des seltenen Blattes aber nicht existirt, stelle ich hier die beiden Catharinen: a) aus Memling's Bild und b) aus Israhel's Stich nebeneinander, um auch denjenigen Lesern den directen Vergleich zu ermöglichen, welche an keinem der genannten fünf Orte wohnen und es Herrn v. Wurzbach daher auf seine Autorität hin glauben müssen, dass der Einfluss Memling's auf Israhel's Catharina, resp. auf das verschollene Vorbild derselben »geradezu unabweisbar« erscheint.

Ich glaube, der geneigte Leser, und auch der ungeneigte wird mir Angesichts dieser Gegenüberstellung zugeben, dass zwischen den beiden Figuren keine andere Aehnlichkeit besteht, als diejenige, welche durch den Gegenstand der Darstellung, die Identität der Heiligen und die annähernde Gleichzeitigkeit beider Werke bedingt wird. Dass sich die hl. Catharina hier wie dort vornüberneigt und die Hand ausstreckt, um den Verlobungsring des Jesuskindes zu empfangen, dass sie als Königstochter eine Krone trägt, und dass das Rad, als Symbol ihres Martyriums, zu ihren Füssen liegt, versteht sich von selbst und kann auf hundert Darstellungen des 15. Jahrhunderts nachgewiesen werden. In allen Einzelheiten: Kostüm, Haartracht, Faltenwurf, Kronen besteht keinerlei Uebereinstimmung, und man wird nach diesen drei Beispielen v. Wurzbach nicht zugestehen können, dass sie »vollkommen genügen« um uns die Thatsache klar zu machen, dass der Meister E S Werke von Jan van Eyck, Roger van der Weyden, Albert van Ouwater und Memling gekannt haben muss«. Zu welchen phantastischen Resultaten käme die Forschung, wollte man solchen Argumenten Beweiskraft beimessen!

Ich will hier noch bemerken, dass schon die Datirung des Johannesaltars eine Benutzung durch den Meister E S unmöglich macht, denn Memling's Bild trägt die Jahreszahl 1479 [6]), während der Meister E S aller Wahrscheinlichkeit nach 1467 starb [7]), also 12 Jahre vor der Entstehung des Jo-

[6]) Laut freundlicher Mittheilung des Herrn Dr. v. Tschudi ist kein stichhaltiger Grund vorhanden, diese, allerdings übermalte, Jahreszahl anzuzweifeln. Crowe und Cavalcaselle's Einwurf, das Bild wäre dem Epiphanien-Altar gegenüber unreifer und weniger vollendet, erklärt sich zum Theil aus seinem schlechten Zustand und dem grösseren Format. Sicher gibt es aber keinen Grund, den Johannes-Altar vor 1467 zu setzen.

[7]) Vergl. v. Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes, p. 23 und Lippmann, Der Kupferstich, p. 23—24.

hannesaltares. Aber solche Widersprüche beirren die kühnen Folgerungen v. Wurzbach's nicht. Er schliesst weiter, dass da die niederländischen Einflüsse nur in Werken der Spätzeit des Meisters E S nachgewiesen werden können, der Künstler erst in seinen reiferen Mannesjahren nach den Niederlanden gekommen sei, und dass sein Aufenthalt daselbst um so gewisser nach dem Jahre 1460 vermuthet werden kann, weil er mehrere Werke Memling's gesehen haben müsse, und dessen Thätigkeit vor 1460 kaum nachzuweisen sein dürfte. Hier liegt der zweite Rechenfehler, denn die von v. Wurzbach citirten Stiche des Meisters E S gehören meines Erachtens keineswegs sämmtlich seiner Spätzeit an. Für die datirte Maria im Gemache P. 139 von 1467 gebe ich dies natürlich unbedingt zu, aber das Salomo-Urtheil B. 7 und Augustus und die Sibylle B. 8 gehören nach ihrer weicheren und farbigeren Behandlungsweise der mittleren Periode des Künstlers an, die ich aus Mangel an Beweismaterial nicht wie v. Wurzbach mit bestimmten Jahreszahlen zu begrenzen wage. Es existirt jedoch ein offenbar noch der Frühzeit des E S angehöriger Stich in München und Wien: die hl. Dreifaltigkeit B. 37, welchen v. Wurzbach nicht erwähnt, bei dem aber schon Passavant [8]) mit Recht auf die grosse Aehnlichkeit mit einer Grisaille von Roger van der Weyden im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. [9]) aufmerksam gemacht hat, mit grösserem Recht jedenfalls, als v. Wurzbach es bei den von ihm angeführten Stichen gethan hat.

Leider muss ich zum Schluss hier noch bekennen, dass ich wie in allen vorbesprochenen Punkten, selbst da nicht mit v. Wurzbach übereinstimme, wo er ausdrücklich angibt, dass er eine von mir ausgesprochene Vermuthung als richtig bestätige: dass nämlich der Meister E S in den Jahren 1466 und 1467 aus einem uns gänzlich unbekannten Grunde einige ältere, schon vor Jahren, noch bevor er in den Niederlanden gewesen, von ihm gestochene Blätter mit der Jahreszahl 1466 oder 1467 versah und bezeichnete. Diese Annahme ist mir ganz neu, und ich erinnere mich nicht, jemals eine solche oder ähnliche Behauptung ausgesprochen zu haben, am allerwenigsten bei dem Johannes auf Pathmos P. 161, den ich in Uebereinstimmung mit der Jahreszahl 1467 in das letzte Lebensjahr des Künstlers setze, und bei dem hl. Michael P. 166, welchen ich für eine der allerletzten Arbeiten des Meisters halte und in dem ich keineswegs seine früheste Technik zu erkennen vermag.

Die Beweise dafür, dass der Meister E S im Jahre 1466 ungefähr das Alter von 40 Jahren erreicht habe, dass er noch viele Jahre nach seiner niederländischen Reise thätig war und sich eines langen Lebens, rüstiger Gesundheit und hohen Alters erfreute, bleibt uns v. Wurzbach vorderhand schuldig. Wenn er uns späterhin auch damit zu überraschen gedenkt, so wollen wir nur hoffen und wünschen, dass dies mit besseren und stichhaltigeren Gründen geschehen möge, als es die von ihm für die niederländische Reise des Meisters beigebrachten sind. *Max Lehrs.*

---

[8]) P.-Gr. II. 43. 37.

[9]) Photographie von Nöhring, Nr. 565.

Nachdem ich die vorstehende Widerlegung kaum abgeschlossen, lässt Herr v. Wurzbach in der Kunstchronik vom 1. Juni einen neuen sensationellen Artikel unter der Spitzmarke: »Der Stecher W« erscheinen, dessen Tendenz sich im Wesentlichen gegen meine Arbeiten richtet, und der einen wahren Rattenkönig wüst durcheinandergewirbelter Hypothesen, unklarer Behauptungen, grober Irrthümer und Verwechselungen, missverstandener Aeusserungen anderer Schriftsteller etc. enthält. Nachdem er das Werk des Wenzel von Olmütz, den er mit dem »Stecher W« meint, wiederum zerpflückt hat, identificirt er die Baldachine dieses *oberdeutschen* Stechers mit denen des niederländischen Meisters W, obwohl sie für jeden Kundigen ganz verschiedene architektonische Formen zeigen, auch das W des Niederländers ein vollkommen anderes ist, als jenes des Wenzel von Olmütz. Dann spricht er vom wiederholten Vorkommen des pfälzischen Wappens in der militärischen Folge desselben Stechers, um 6 Zeilen weiter einzugestehen, dass es nur bei dem Exemplar der Albertina *eingezeichnet* (ergo für die Heimath des Stechers ganz bedeutungslos) sei. Der Meister P W von Köln, dessen runde Karten das Kölner Stadtwappen mit der Umschrift: »*Salve felix Colonia*« enthalten, und dessen Legenden in *kölnischem* Dialekt abgefasst sind, wird zum *Schweizer* gemacht und unter Verschweigung der wahren und schwerwiegendsten Gründe wird fälschlich behauptet, er sei nur nach den *niederrheinischen Wasserzeichen* für einen Kölner erklärt worden. — In diesem Tone geht es unter Berufungen auf die Autorität des alten Adam Bartsch (den v. Wurzbach, beiläufig bemerkt, an anderer Stelle[10]) einen »mittelmässigen Kopf« nennt) und Violet le Duc (!) weiter durch *sieben* Spalten der Kunstchronik, so dass man die Empfindung hat, es sei dem Herrn mehr darum zu thun gewesen, die ohnedies dürftigen Resultate der wissenschaftlichen Forschung zu verwirren, als etwas Brauchbares an ihre Stelle zu setzen.

Natürlich kann es mir nicht einfallen, alle die Behauptungen, zu denen sich Herr v. Wurzbach gedrungen fühlt und vielleicht noch späterhin gedrungen fühlen wird, ernsthaft zu widerlegen. Der im Repertorium veröffentlichte Aufsatz über die niederländische Reise des Meisters E S genügt vollkommen, die oberflächliche und saloppe Manier des Verfassers zu kennzeichnen und er hätte nicht nöthig gehabt, seine mangelnde Befähigung für stylkritische Bildervergleichung noch durch einen zweiten Artikel gleichen Schlages nachzuweisen.

Ich für meinen Theil habe an diesen Proben genug! — Aber wie man auch das Abgeschmackteste mitunter nicht ohne Nutzen liest, so habe ich aus den beiden neuesten Aufsätzen des Herrn Alfred v. Wurzbach wenigstens die *eine* Belehrung gezogen, dass ich in Zukunft meine Zeit nützlicher verbringen kann als mit dem Lesen von Artikeln, die seinen Namen tragen.

Dresden, im Juni 1893. *M. L.*

[10]) Zeitschrift für bildende Kunst XVII p. 220.

Litteraturbericht.

Theorie und Technik.

Hildebrand, Adolf: Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Strassburg, J. H. Ed. Heitz, 1893. 8°.

Nachdem Semper in den fünfziger Jahren seinen »Stil« geschrieben, beginnen erst jetzt wieder Einzelne ihre Aufmerksamkeit in erhöhtem Maasse den Gesetzen der Kunst, also der eigentlichen praktischen Aesthetik zuzuwenden. Für die Erkenntniss dieser Gesetze bieten die Erfahrungen der ausübenden Künstler in erster Linie das Material. Der Beitrag nun, den Hildebrand, der ausgezeichnete in Florenz lebende Bildhauer, gleich einem Lionardo, Dürer, Feuerbach, Herkomer, Klinger beisteuert, gehört zu dem Werthvollsten, was uns bisher bescheert worden ist. In zusammenfassender Weise ist Aehnliches, jedoch beschränkt auf das Gebiet der Malerei, nur von M. Unger und H. Ludwig geleistet worden. Eine Vorstufe dazu bilden Conrad Fiedler's kunsttheoretische Schriften.

Hildebrand versteht unter dem »Problem der Form« die Frage nach der Art, wie der Künstler es zu Stande bringt, durch Zeichnung, Relief oder Statue ohne mechanische Wiedergabe der Natur und in der überwiegenden Zahl von Fällen unter ausdrücklicher Abweichung von der Natur doch denselben Eindruck in dem Beschauer hervorzurufen, den der Anblick der Natur in ihm erzeugt. Er beantwortet die Frage damit, dass er sagt, der Künstler könne dies nur dadurch erreichen, dass er nicht schlechtweg das Wahrnehmungsbild, das sich auf unserer Netzhaut spiegelt und bloss von unserem Sinn erfasst wird, sondern erst die Vorstellung von den Gegenständen wiedergibt, die sich in Folge mannigfacher Erfahrung, also täglich aufgenommener Wahrnehmungsbilder, in unserem Geiste bildet. Nur die von der Vorstellung bereits ausgearbeiteten, d. h. mit Rücksicht auf ihre Wichtigkeit gesichteten und zusammengezogenen Bestandtheile unserer Formanschauung stellt der Künstler mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln dar und schafft damit ein Werk, das in dem Beschauer wiederum dieselbe Vorstellung erweckt und erst weiterhin die Erinnerung an die wirklich empfangenen Gesichtseindrücke hervorruft. Es dürfte dies somit auf dasselbe herauskommen, was ein Franzose kürzlich la suggestion dans l'art genannt hat (Buch dieses Titels von Souriau).

So einfach dies klingt — um es überhaupt ganz richtig ausdrücken zu können, müsste man selbst erst das Buch wieder neu geschrieben haben — so erfordert es doch eine ganz aussergewöhnliche Anstrengung, diese feinen Beziehungen und Unterschiede zwischen einer Reihe ganz gesonderter sinnlicher, geistiger und Geist und Sinn gleichzeitig bewegender Vorgänge durch das blosse Wort zu schildern. In einem Vortrag mit Versuchen und bildlichen Beispielen würde das schon viel besser gehen. Man lasse sich nur nicht durch einige vom Verfasser selbst erfundene Ausdrücke, wie Bewegungsvorstellung, Functionsausdruck der Form u. a. abschrecken; auch mache man sich darauf gefasst, die 125 Seiten wohl dreimal durchlesen zu müssen — das zweitemal am besten, indem man mit dem letzten Capitel anfängt und so bis zum ersten zurückschreitet —; der Gewinn ist ein grosser. Hier sei nur angedeutet, dass im I. Capitel untersucht wird, wie in uns das Vorstellungsbild aus der Combination verschiedener Wahrnehmungen erwächst, im II., wie der Künstler aus den mannigfachen Erscheinungsformen der Gegenstände diejenigen herauswählt und zu einer höheren künstlerischen Einheit verbindet, die die Bestandtheile dieses Vorstellungsbildes ausmachen, im III., wie die Einigung der verschiedenen, zu einander im Gegensatz stehenden Bestandtheile eines Bildes dadurch erfolgt, dass sie zu einer Raumeinheit, also zu einem organischen Ganzen eigener Art, verbunden werden, und endlich im IV., welche Mittel dem Künstler dazu dienen, diesen Raum in seiner Tiefe zum Ausdruck zu bringen. Weiterhin handelt das VI. Capitel von der Arbeit der Phantasie, die im Laufe der Zeiten bestimmte Formen, Stellungen u. s. w. zum Ausdruck oder Zeichen bestimmter seelischer Anlagen und Vorgänge ausgewählt hat, wodurch es dem Künstler ermöglicht wird, die stärksten und klarsten Wirkungen mittels der grössten Vereinfachung der Formen zu erzielen.

So wichtig auch der Aufschluss ist, den uns diese theoretischen Auseinandersetzungen über das Wesen des künstlerischen Schaffens gewähren und so förderlich sie für die Thätigkeit der Künstler selbst sein mögen, so dürften doch von noch grösserer Bedeutung die Folgerungen sein, die hier für den Betrieb der einzelnen Kunstzweige aus diesen allgemeinen Sätzen gezogen werden. So ist das ganze V. Capitel dem Relief gewidmet und das VII. (Schluss-) Capitel der Bildhauerei in Stein im Gegensatz zu dem Modelliren in Thon. Was da auf S. 122 fg. über Michelangelo's bildnerische Art und ihr Verhältniss zu der mehr auf Silhouettenwirkung ausgehenden Antike ausgesagt wird, ist ganz ausgezeichnet. Eine erbarmunglose Kritik muss sich die Panoramenmalerei gefallen lassen (41*), ebenso die durch Canova aufgebrachte Art der Verbindung architektonischer Grabmäler mit realistisch aufgefassten Figuren (95), ferner die Gruppe des Farnesischen Stiers (97). Durchaus berechtigt ist des Verfassers Warnung vor dem einseitigen Anlegen des historischen Massstabs unter Vernachlässigung des allgemeinen künstlerischen (105). Beachtenswerth ist übrigens, dass Hildebrand für das Schaffen des Bildhauers dasselbe Bild von dem allmählichen Hervortauchen einer Figur aus dem Wasser gebraucht (114), das schon Vasari in Bezug auf Michelangelo's Verfahren angewandt und das Winckelmann in seinen Gedanken über die

Nachahmung der griechischen Werke so arg missverstanden hatte. Und wie Cellini von demselben Michelangelo erzählt, dass er bei seinen Statuen mit der Hauptansicht, also wie bei einem Relief, begonnen habe, so verfährt auch Hildebrand bei seinen Arbeiten (110). *W. v. S.*

Kunstgeschichte.

Christliche Archäologie 1892—1893.

I.

Italien. Die Freunde der christlichen Alterthumswissenschaft feierten im Frühjahr 1892 ein Familienfest, dessen Erinnerung ihnen allen lebendig bleiben wird. Giovanni de Rossi beging am 22. Februar seinen siebenzigsten Geburtstag. Die »Gesellschaft von Freunden des christlichen Alterthums« in Rom hatte beschlossen, diesen Tag durch Aufstellung einer Büste ihres grossen Begründers und Präsidenten in der alten Basilika über S. Callisto zu ehren. Diese Feier erweiterte sich aber durch die Theilnahme einer grossen Anzahl gelehrter Körperschaften, Institute, durch den Zusammenfluss einer bedeutenden Zahl hervorragender Vertreter der antiquarischen und historischen Wissenschaft aller civilisirten Länder zu dem erhebendsten Feste, welches die Freunde unserer Wissenschaft wohl je begangen haben: waren doch die Ehren, welche sich an diesem Tage über dem Haupte ihres Altmeisters häuften, zugleich ein glänzender Beweis für die Theilnahme weiterer Kreise an dem Gegenstande unserer Studien und für die Anerkennung, welche die gelehrte Welt dem heutigen Betrieb und der wissenschaftlichen Bedeutung dieser Studien zollt.

De Rossi's Ehrentag ist auch für unsere Litteratur an Früchten nicht arm gewesen. Zunächst ist von verschiedenen Seiten der Versuch gemacht worden, Leben und Thätigkeit des Gefeierten dem Publicum in kurzen, zusammenfassenden Darstellungen vor Augen zu führen [1]: dann aber wurden sowohl von den Herausgebern und Mitarbeitern der »Römischen Quartalschrift« als von der »École française de Rome« Ehrengaben gereicht, in welchen die Arbeiten zahlreicher Autoren schätzbare Beiträge zu unserer Litteratur darstellen.

Der Sammelband der Deutschen [2]) wird mit einer Abhandlung eröffnet, in welcher ich die seiner Zeit von Garrucci zuerst, dann von mir selbst in meinem Werke über die Wandgemälde von S. Georg auf der Reichenau abgebildete und als früheste Darstellung des Weltgerichts in Anspruch genommene altchristliche Terracotta der Biblioteca Barberiniana wiederum untersucht und die früher gegebene Erklärung gegen A. Springer aufrecht erhalten habe.

---

[1]) F. X. Kraus, G. Batt. de Rossi, »Deutsche Rundschau«, Febr. 1892. — Baumgarten, P. M., Giov. Batt. de Rossi. Köln 1892.

[2]) Archäologische Ehrengabe zum 70. Geburtstage de Rossi's. Herausgegeben von X. de Waal. Rom 1892. 4°.

Eine erneute Prüfung hatte aber auch das sehr beachtenswerthe Ergebniss geliefert, dass die auf der Platte erscheinenden Inschriftenfragmente nicht mit Garrucci ELECTI, sondern UIC*to*R*ia* zu lesen seien. — De Waal gibt einen Katalog der schon jetzt recht ansehnlichen Sammlung altchristlicher Sculpturen und Inschriften im deutschen Nationalhospiz des Campo Santo. — M. Armellini behandelt die derselben Collection angehörenden altchristlichen Glasgefässe; — P. Germano zwei damasische metrische Inschriften, welche sich auf das Martyrium der hhl. Johannes und Paulus auf dem Coelius beziehen; — Cozza-Luzi, das schon von de Rossi bekannt gemachte Ciborium des Hypogeums von Bolsena; — Scagliosi einige mittelalterliche Bischofssiegel. — Jelic gibt neue Betrachtungen über das von Romanus zu Petrus Mallius erwähnte vaticanische Bildniss Petri und Pauli. — Swoboda publicirt einen altchristlichen Kirchenvorhang aus Aegypten; — Endres eine altchristliche Darstellung des Pastorbonus aus dem Museum zu Augsburg. — Grisar behandelt die Grabplatte des hl. Paulus an der Via Ostiensis, welche er vor Damasus setzen will. — Ebner erörtert die altchristlichen Denkmäler von Regensburg (sehr werthvoller Beitrag zur Denkmälerkunde). — Gatti veröffentlicht eine Inschrift aus Salona, welche durch die am Schlusse bestimmte Geldstrafe bei Superposition von Leichen bemerkenswerth ist. — Marucchi bespricht von Neuem die Apostelgräber der römischen Cömeterien; — Kirsch ein altchristliches Bleisiegel des Museo nazionale zu Neapel; — Ehrhard die Patriarchalbibliothek zu Jerusalem; — Wilpert drei altchristliche Epitaphfragmente der römischen Katakomben; — Strzygowski die Weihinschrift Theodosius d. Gr. am goldenen Thor zu Constantinopel, ein Grabrelief aus Kairo und die Maria-Orans in der byzantinischen Kunst; — Stevenson neue Funde aus S. M. in Cosmedin. Dem vorzüglich ausgestalteten Bande sind 13 Tafeln beigegeben.

Die französische Schule, welche unter Geffroy's umsichtiger Leitung so hervorragende Arbeiten aufzuweisen hat, ist hinter uns Deutschen nicht zurückgeblieben. Ihre Ehrengabe wird mit einem sehr willkommenen Verzeichniss von de Rossi's Schriften eingeleitet. Wie billig, folgt dann an erster Stelle Le Blant mit einer Studie über die gegen die Märtyrer erlassenen richterlichen Sprüche, worauf Duchesne die Legenden, betreffend den Apostel Barnabas, besonders die ins 7. Jahrhundert hinaufgehende der Mailänder Kirche untersucht. — Guiraud behandelt den Reliquienhandel im 9. Jahrhundert; — Audollent eine Gruppe von Inschriften von Pan*e*ria in Mauretanien; — E. Müntz, Pläne des alten Rom, besonders denjenigen des Museums zu Frankfurt; — Fabre den Peterspfennig der Engländer im Mittelalter, ein auch für die ma. Archäologie ergiebiges Thema; — Michon die Sammlung altchristlicher Eulogien im Louvre; — Prou das Monogramm Christi und das Kreuz auf merowingischen Münzen; — Durrien die von Jean Foucquet im 15. Jahrhundert gemalte Ansicht des Innern von S. Peter zu Rom. — Lafaye bespricht die Hinrichtungen in der Arena; — Pératé die Auferweckung des Lazarus in der christlichen Kunst; — Digard die

Geschichte der Caetanischen Domäne Capo di Bove und ihrer Befestigung, des Grabmals der Caecilia Metella (es geht daraus hervor, dass nicht, wie Nibby angibt, Bonifatius VIII. 1299 seiner Familie diesen Besitz zuwandte, sondern dass ihn der Cardinal Caetani 1302 erwarb). — Gsell publicirt eine bereits 1888 von Brochin besprochene christliche Basilika in Sertei (Mauretania Sitif.), deren Grundriss beigegeben ist (S. 347); beachtenswerth ist in dieser dreiförmigen, des Querhauses entbehrenden und in eine einzige halbkreisförmige Apside ausladenden Basilika der Narthex, dessen Trennungsmauern 9 m 80 hinter der Westfront stehen. Eine ähnliche Wand weist die 40 Kilometer südöstlich von Setif liegende kleinere Basilika von Kherbet-Fraim auf. — Endlich theilt Geffroy eine unedirte Ansicht von Rom aus dem Jahre 1459 aus einer Handschrift der Civ. Dei in der Bibliothek von S. Geneviève zu Paris mit [3]).

Von anderen Ehrengaben, welche von verschiedenen Seiten de Rossi an jenem Tage gewidmet wurden, erwähne ich nur die kleine ansprechende Skizze des jetzigen Würzburger Kirchenhistorikers Albert Ehrhard [4]), welcher in kurzer, populärer Schilderung die Welt des unterirdischen Rom vorführt, und die treffliche Studie Ludo Moritz Hartmann's [5]), welcher die Fortdauer der römischen Zünfte in Italien unter der Gothen- und Longobardenherrschaft zeigt, aus einer Urkunde der Gärtnergenossenschaft von 1030 den Bestand einer ausgebildeten Zunftorganisation in Rom aufzuweisen unternimmt und somit ein höchst beachtenswerthes Moment für die auch dem Kunsthistoriker wichtige Frage beibringt, ob und in welcher Weise sich die gewerblichen Genossenschaften der alten Römer in das Mittelalter hinübergerettet haben — eine Annahme, welcher seither allerdings Bremer in den Gött. Gel. Nachr. 1893 entschieden entgegengetreten ist. Weiter ist zu erwähnen die sehr eingehende und reichhaltige Untersuchung, welche der Dominicaner P. Berthier, Professor an der Universität in Freiburg i. d. Schweiz und bekannt als Danteforscher, de Rossi dargebracht hat [6]). Die Aufstellungen Garrucci's und Kondakoff's betreffs der berühmten Holzthüren von S. Sabina werden hier vielfach bekämpft und berichtigt. Der Verfasser will die Entstehung der Thüre in die Gründungszeit der Kirche, also in die Regierung Coelestin's I. verlegen; er erklärt sie für ein wahrscheinliches Werk desselben Petrus Illyricus, welcher an dem Bau der Basilika vorzüglich betheiligt war; die Ausführung, glaubt er, sei griechischen Künstlern zuzuschreiben. Diese Behauptungen sind beachtenswerth, aber sie scheinen mir nicht bewiesen; griechischen Ursprung möchte ich nur einzelnen späteren Feldern (wie Nr. 15 und 17) zuschreiben, welche in ihrem Stile durchaus von den übrigen abweichen.

---

[3]) École française de Rome Mélanges G. B. de Rossi. Paris et Rom 1892. 8°.

[4]) Ehrhard, Das unterirdische Rom. Strassburg 1892.

[5]) Hartmann, Urkunde einer römischen Gärtnergenossenschaft vom Jahre 1030. Freiburg i. B. 1892. 4°.

[6]) Berthier, J. J. P., La Porte de Sainte-Sabine. Fribourg en Suisse 1892. 4°.

II.

Italien. Von de Rossi selbst liegen aus den letzten $1^1/_2$ Jahren zunächst einige kleinere Abhandlungen vor, deren eine [7]) das in den Ruinen von S. Maria in Caccabariis (nahe Piazza S. Carlo ai Catinari) gefundene Halsband eines Sklaven mit der Inschrift: SERVVS SVM DOMNI MEI SCHOLASTICI V SP TENE ME NE FVGIAM DE DOMO PVLVERATA (die Bezeichnung bis jetzt nicht nachgewiesen; vielleicht war der vicus pulveratus identisch mit der mittelalterlichen regio Arenula, nahe Palazzo Spada) betrifft. In einer zweiten Abhandlung erörtert der Verfasser das von Martin Heemskerk 1534 gezeichnete Rundpanorama von Rom [8]); in einer andern [9]) wird die bereits durch Lagrange (Zeitschr. f. Assyriologie V. 290) und Nöldeke (eb. VI. 49) publicirte Nabataische Inschrift einer kurzen Besprechung unterworfen; eine vierte [10]) gibt dankenswerthen Bericht über den reichen Zuwachs, welchen das Museo cristiano des Vatican unter dem Pontificate Papst Leo's XIII. gewonnen hat.

Von den »Musaici« ist die XXIII. Lieferung erschienen, welche auf zwei Blättern die chromolithographische Wiedergabe der musivischen Malereien auf dem Sebastiansaltare in S. Pietro in Vincoli (7. Jahrhundert), in der Kapelle der Sancta Sanctorum im Lateran (Zeit Nikolaus' III.), in der Confessio der vaticanischen Basilika (Zeit Leo's III.), aus dem Oratorium des Papstes Johann VII. ebenda bringen. Mit der bald zu erwartenden Schlusslieferung wird das grossartige Unternehmen seinen Abschluss finden. Man kann nur wünschen, dass der Verlagshandlung, welche unzweifelhaft namhafte Opfer gebracht hat, um ein unmöglich sehr gewinnbringendes, aber um so ruhmvolleres Werk zu schaffen, nun auch der Muth nicht fehlen möge, nach den römischen Mosaiken diejenigen Ravennas in ähnlicher Weise zu publiciren.

Das »Bullettino di Archeologia cristiana« liegt in zwei neuen Jahrgängen vor (Serie V., Anno II. und III, 1891 und 1892). Ich hebe aus Jahrgang II. hervor: S. 33 f.: über einen als Verschluss eines Grabes verwendeten antiken Spieltisch. — S. 40 f.: datirtes Epitaph aus den Jahren 350, 368. — Elfenbeinpyxis aus Africa mit dem Wunder der Brodvermehrung. — S. 56 f.: über einen bei der Via Salaria gefundenen altchristlichen Sarkophag aus der Zeit der Antonine; also einen der seltenen Särge, welche der vorconstantinischen Periode angehören. — S. 67: über einen marmornen Tabernakelbogen aus Mauretanien, mit der Darstellung Daniels zwischen den Löwen. — S. 73: über eine Sammlung römischer Künstlerinschriften, welche, zu Ende des 16. Jahrhunderts angelegt, kürzlich aus dem Besitz des Fürsten Camillo Massimi in den der Bibl. Angelica gelangte. Die hier mitgetheilten Inschriften

[7]) De Rossi, Collare di servo fuggitivo novellamente scoperto (Roma 1892. Estr. dal Bull. della Comm. arch. di Roma 1892, fasc. 1—2).

[8]) Ders., Panorama circolare di Roma delineato nel 1534 da Martino Heemskerck, pittore olandese (eb.).

[9]) Ders., Iscrizione in scrittura e lingua Nabatea trovata in Madaba. Roma 1893. 4°.

[10]) De Rossi, Incrementi del Museo cristiano della Biblioteca Vaticana durante il Pontificato di Leone XIII. 4°.

liefern namhafte Beiträge zu der Künstlergeschichte aus der Zeit und Richtung der Cosmaten. — S. 105: über einen Sargdeckel aus der Gegend von Ravenna, mit einem zwischen zwei Pfauen gestellten »cereoformen« Kreuze. Beachtenswerth ist, dass die Pfauen auf Stufen stehen, welche die Gradus der Taufpiscina darstellen. Das gibt de Rossi Anlass, die Descensio fontis in den Baptisterien zu erläutern — ein Abschnitt, den auch die Danteerklärer zu Inferno 19, 8 (wo mit Virgili Archiv. stor. Italiano 1892, V, V, 88 sicher battezzatòrî = Taufstellen, nicht battezzatori = Täufer zu lesen ist) beachten sollten; weiter werden hier S. 107 f. die kerzentragenden Kreuze, die Stationskreuze und Staurofori behandelt. — S. 116: über eine africanische Lampe mit dem Bilde eines in persische Tracht gekleideten Mannes, der auf einem Discus den Fisch trägt. — S. 120: Darstellung der Apostel unter dem Bilde von Lämmern auf einem Marmor von Spalato. — S. 127: über einen kleinen Glasdiscus, der als Enkolpion getragen wurde. — S. 139: Metallketten mit Monogrammen, zur Aufhängung von Lampen dienend, 1884 in Verona gefunden. — S. 147: über in Africa gefundene Formen oder Matrizen zum Guss von bleiernen Devotionsmedaillen.

Aus den »Conferenze di Archeologia cristiana« berühren die Kunstarchäologie: S. 7: Cozza-Luzzi über Gemälde zu S. Nazario, Celso e Giuliano in Verona von 996. — S. 8: de Rossi zu Wilpert's Erörterungen über die Zeichnungen des Ciacconio aus den Katakomben. — Ders.: über eine Tessera missile, einen Fisch aus Terracotta, gefunden in Africa. — S. 10: P. Grisar über die Sylvesterkirche auf dem Monte Soratte. — S. 11: de Rossi über die in den Ruinen der Sylvesterbasilika über S. Priscilla an Via Salaria aufgedeckten Papstgräber. — S. 13: Bonarenia über einen Besuch in der Katakombe des hl. Hermes. — S. 14: Wilpert über die Zeichnungen Bosio's. — S. 15: Bufalieri und de Rossi über S. Sebastiano. — Ders.: über einen von Hübner im Museum zu Sevilla gesehenen Onyx mit dem Bilde des hl. Sergius und Bacchus; die Darstellung ist aber erheblich älter als die byzantinische Inschrift und stellt zwei Cäsaren vor: ein sehr merkwürdiges Beispiel für die »Umtaufe« antiker Bilder in christliche. — S. 20: Jelic über Salona's altchristliches Grabfeld. S. 21: Zampa über eine sehr alte, 977 schon bestehende Kirche in der Poleata, der Wiege der späteren Herren von Ravenna und der Gönner Dante's. — S. 21: de Rossi über die neuesten epigraphischen Publicationen von Le Blant und F. X. Kraus; er nennt die christlichen Inschriften der Rheinlande »vero modello del metodo paleografico, bibliografico e critico di pubblicare le raccolte speciale di epigrafi cristiane«, beide Arbeiten »instrumenti principali e libri fondamentali della scienza dell' epigrafia cristiana«. Kein freundlicherer Lohn konnte uns beiden zu Theil werden. — S. 23: Wilpert über die neuentdeckten Wandgemälde in S. Pietro e Marcellino. — S. 23: Marucchi über die Gayet'sche Sammlung koptischer Alterthümer im Museum Gizeeh zu Kairo. Er glaubt eine auf die Berührungen im Zeitalter der Kreuzzüge zurückzuführende Verwandtschaft gewisser koptischer Bauwerke mit dem in Italien, z. B. in Lucca, Verona, Parma auftretenden romanischen Stil zu erkennen. — S. 24: de Rossi über eine Zeichnung

der ehemaligen Façade von S. Maria Maggiore und über die von Gsell und Duchesne beschriebene Basilika der hl. Salsa bei Tipasa in Algerien. — S. 28: de Rossi über den Autor des Buches »De aleatoribus«, in welchem er mit Harnack einen römischen Bischof, mit den Löwener Studien einen Nachahmer des hl. Cyprian sieht. — S. 28: Germano über das Kreuzigungsbild in S. Giovanni e Paolo. — S. 31: Grisar über die Holzthüren von S. Sabina, betont, dass die Kreuzigung hier mit vier Nägeln und nicht in Forma dissimulata dargestellt sei. — S. 32: de Rossi publicirt eine in Capua gefundene, in den Besitz des Prof. Lewis in Cambridge übergegangene Gemme, welche in anziehender Synthese den guten Hirten mit dem Anker, den Fischlein, Lämmern, Tauben auf dem Baume zeigt.

Die Fortsetzung dieser Conferenzen in dem Jahrgang III. bringt: S. 18: P. Piscinelli über verschiedene Höhlengemälde in Apulien, bei Nepi u. s. f. — S. 18: Vanutelli über Kiews Katakomben, welche ins 11. Jahrhundert gesetzt werden, und über die Hagia Sofia derselben Stadt. — S. 19: Lanciani über eine Grabgrotte bei Fidenae. — S. 20: Ajnalov über altchristliche Gefässe aus dem Chersones (s. u.). — S. 21: P. Grisar über die Grabschrift Pauli (s. o.). — S. 22: Marucchi und de Rossi über die Basiliken von Parenzo und neue Grabdenkmäler aus Fayum und Palästina. — S. 26: Richter über einen Sarkophag der Anima, dessen Zeichnung sich unter denen Pozzo's in Windsor Castle fand. — S. 28: Wilpert über Gemälde in der kleinen Katakombe bei der Nunziatella, via Ardentina, wo er auf einem Gemälde, seinem System gemäss, Christus als Richter sehen will, während de Rossi, zweifellos richtig, den Herrn als Lehrer inmitten der Evangelisten, erblickt. — S. 29: de Rossi über Kulakowsky's Publication einer dem Jahre 491 angehörenden Sepulcralcella aus Kiew. — S. 30 und 34: de Waal und Marucchi über die Platonia von S. Sebastiano (s. u.). — S. 32: De Rossi über neue Ausgrabungen in S. Priscilla. — S. 33: F. X. Kraus über die Danteillustrationen des Luca Signorelli im Dome zu Orvieto. — S. 34: Steinmetz über eine von ihm neu durchforschte Region des Cömeteriums S. Sebastiano. — S. 35: de Rossi über den II. Band von Kraus' »Christliche Inschriften der Rheinlande«. — S. 35: Ders. über eine Gemme aus Tebessa mit einer Reiterdarstellung, was Anlass gibt zu einer Betrachtung über spätere Reiterbilder. — S. 38: Ders. über ein vorconstantinisches (?) Kreuz in S. Priscilla. — S. 39: Kanzler über mittelalterliche Denkmäler im Pistojesischen. — S. 41: de Rossi theilt eine in Schottland gefundene Inschrift eines Cippus mit, welche eine Reminiscenz aus dem berühmten Hymnus, dem Te Deum, bringt: TE *do*MINV*m* LAVDAMV*s*.

Von anderen Arbeiten bringt der Jahrgang S. 7 einen weitern Bericht über den Sarkophagdeckel aus Spalato (s. o.). — S. 43: Die altchristlichen Denkmäler von Fidenae. — S. 57: Fortsetzung der Mittheilungen über die in S. Priscilla gefundenen Inschriften, meist aus der Umgebung des Hypogeums der Acilii. — S. 97: Neue Ausgrabungen ebendaselbst. — S. 130: Gemalte Grabkammern der alten Christen bei Cagliari in Sardinien, sehr anziehende Aufdeckungen, über welche Professor Vivanet an das königl. Ministerium

berichtet hat. Man sieht da das mystische Schiff zweimal; Jonas, den Pastor bonus — eine Zusammenstellung, in welcher de Rossi eine Anspielung auf die Bereitung des Cubiculums zum Begräbnisse sieht, indem er die Gebetsformel der ältesten römischen Liturgie anzieht: proficiat in aeternum quod speravit et credidit, et boni pastoris humeris reportata in comitatu aeterni regis perenni gaudio et sanctorum consortio perfruatur (Muratori Liturg. Rom. vetus p. 751). — S. 145: über die Erbauungszeit des Kreuzganges von S. Giov. im Lateran, Mittheilung des Professors Frothingham, nach welcher dieses Denkmal zwischen 1221 oder 1222—1226 begonnen wurde. — S. 150: Inschrift mit der bisher nicht nachgewiesenen Gebetsformel für Abgestorbene: [*det illis au*]*tem deus et dominus noster* [*Jesus* ☧ *pace*]*m aeternalem.* — S. 151: Neues Beispiel von inschriftlich aufbewahrten Concilsacten (732). — S. 152: über die Disticha des hl. Ambrosius *de diversis rebus quae in basilica Ambrosiana scripta sunt* — ein neuer Beitrag zur Litteratur der die Wandgemälde unserer alten Basiliken erklärenden Tituli. — S. 154: über ein in Ziegelstein ausgeführtes Christusmonogramm aus der Fabrica der Basilika S. Giovanni e Paolo.

Eine Zusammenstellung der litterarischen Arbeiten de Rossi's findet sich auch in dem kürzlich ausgegebenen »Albo dei sottoscrittori pel busto marmoreo del Comm. de Rossi e relazione dell' inaugurazione fatta nei di XX e XXV Aprile MDCCCXCII sopra il cimitero di San Callisto per festeggiare il settantesimo anno del principe della sacra archeologia«, wo S. 31—73 Giuseppe Gatti den Elenchus der de Rossi'schen Schriften gegeben hat (Rom, bei Spithoever).

Dass es bei all dem in gewissen Kreisen noch Leute gibt, welche gleich dem verstorbenen Cardinal Bartolini de Rossi's Roma Sotterranea am liebsten verbrennen möchten, zeigt des Franciscaners P. Paolino Bufalieri da Montecelio »Ricerca archeologica-critica sulla primitiva tomba di s. Caecilia«, in welcher wieder einmal bewiesen werden will, dass die Martyrin Cäcilia nicht auf ihrem Grund und Boden in S. Callisto, sondern in S. Sebastiano begraben war, wie die Franciscaner dieser Kirche jahrhundertelang behaupteten. Die völlig werthlose Schrift verdient keine Widerlegung.

Ganz besondere Befriedigung gewährt es mir, eine Publication hier anzukündigen, welche zwar in erster Linie die profane Archäologie angeht, die aber auch für unsere christliche Alterthumswissenschaft von grösstem Belang ist. Ich meine die von der Accademia dei Lincei bewerkstelligte »Forma urbis Romae«[11]), welche der beste Kenner der römischen Topographie, Herr Prof. R. Lanciani im Hoepli'schen Verlag herausgibt. Seit Canina im Jahre 1848 seine „Edifizj di Roma« publicirte, ist ein unabsehbares Material für die Topographie Roms bekannt geworden: alle früheren Angaben und Aufnahmen, auch diejenigen Canina's, haben sich als durchaus revisionsbedürftig heraus-

---

[11]) Forma urbis Romae consilio et auctoritate regiae Accademiae Lyncaeorum formam dimensus est et ad modulum 1 : 1000 delineavit Rodulphus Lanciani Romanus. Mailand, Ulr. Hoepli, 1893 f., gr.-fol. Der Subscriptionspreis ist M. **144.—**.

gestellt; dies grosse, mühevolle Werk der Revision hat jetzt Lanciani übernommen und durchgeführt. Sein auf 46 Tafeln von 0,90 × 0,60 m (also zusammen 25 qm) Grösse gedruckter Plan wird alle Ruinen und Monumente aus der Zeit der Könige, der Republik, der Kaiser und des Christenthums bis zum 6. Jahrhundert n. Chr. umfassen und ein Hülfsmittel darstellen, dessen künftighin Niemand entrathen kann. Ich behalte mir vor, auf dies preiswürdige Unternehmen zurückzukommen, zu welchem wir Verfasser wie Verleger aufrichtig Glück wünschen dürfen.

Von den letztjährigen Arbeiten der Gräfin Ersilia Lovatelli [12]) hat nur diejenige über die »Adonisgärtchen“ eine Beziehung zur christlichen Alterthumskunde, insofern der Nachweis geliefert wird, dass gewisse volksthümliche Feierlichkeiten in Italien (das Beisetzen von Blumentöpfen am hl. Grabe in der Charwoche, weiter der sog. Comparatico di S. Giovanni auf der Insel Sardinien) letzte Reminiscenzen der von den Alten erwähnten Ἀδώνιδος κῆποι sind, welche mit dem Cult des syrisch-phönicischen Gottes, wie es scheint, seit den Tagen Domitian's in Rom Eingang und namentlich seit Elagab grosse Verbreitung fanden.

Die reiche Litteratur über die »Didache« ist durch die Schrift des Jesuiten M. Minasi vermehrt worden, welche hier eine Erwähnung verdient, weil sie zum erstenmale den berühmten Fund mit den Ergebnissen der heutigen Archäologie zusammenstellt und durch Herbeiziehung epigraphischer Urkunden zu erklären sucht. Im Einzelnen liesse sich vieles beanstanden, im Ganzen darf die Arbeit als eine wohlgemeinte und nützliche bezeichnet werden [13]). Insbesondere wird das monumentale Material betreffend der Eucharistie hier eingehend erörtert: die späteren Kunstvorstellungen, welche für diesen Gegenstand in Betracht kamen, hat kürzlich der Vorstand der Neapolitaner Bibliothek, Herr Vito Fornari, zu beleuchten unternommen [14]).

Der altchristlichen Basilika hat der Canonicus an S. M. Magg., Msgr. Pietro Crostarosa, eine Abhandlung gewidmet, deren verdienstlicherer Theil in der eingehenden Erörterung der liturgischen Gesichtspunkte und der die Maasse der römischen Basiliken zusammenstellenden Tabelle besteht, während die Untersuchung über den Ursprung der christlichen Basilika, welche hier wieder auf das Triclinium und die Basilika privata zurückgeführt wird, nicht den Anspruch erheben kann, den gegenwärtigen Stand der Forschung wiederzuspiegeln [15]).

---

[12]) Ersilia Caetani-Lovatelli, Un manico di coltello in bronzo rappresentante un auriga circense (Estr. degli Atti e Mem. della R. Dep. distor. patr. per le prov. di Romagna III, IX, fasc. 4 f.). Bol. 1891. — Dies., Il giuoco del Cottabo (Natura ed Arte I. 534). — Dies., I giardini di Adone (Estr. d. Nuov. Antol. XL, III). Roma 1892.

[13]) Minasi, P. Ignazio, La Dottrina del Signore pei dodici Apostoli bandita alle genti, detta La Dottrina dei Dodici Apostoli. Roma 1891. 8°.

[14]) Fornari, Vito, Dell' efficacia del Culto dell' Eucaristia nell' arte cristiana. Nap. 1891. 12°. Das Thema war früher in meinen Betrachtungen über Raffael's Camera della Segnatura (Rassegna naz. 1890) eingehend behandelt worden.

[15]) Crostarosa, Pietro, Le Basiliche cristiane. Diss. lette nell' Accad. pontificia di Archeologia. Roma 1892.

Das Thema der Basilika berührt auch der Aufsatz der Civiltà cattolica »Scoperta della Basilica di s. Silvestro« (1891, Quad. 994, p. 477).

Einen sehr willkommenen und werthvollen Beitrag zur Geschichte der Baptisterien lieferte der geistvolle Danteforscher Corrado Ricci in Parma (der Verfasser des vortrefflichen Werkes L'ultimo Refugio di Dante, Mil. 1891), welcher, während er die letzten Lebensjahre Dante's in Ravenna studirte, in einer gediegenen Abhandlung [16]) Licht in die Baugeschichte des Baptisteriums von S. Giovanni in Fonte zu Ravenna brachte. Die Inschrift, welche der Bischof Neo nach Andreas Agnellus an dieser Taufkirche anbrachte:

Cede vetus nomen, novitati cede vetustas:
pulchris ecce nitet renovati gloria fontis,
magnanimus hunc namque Neon summusque sacerdos
excoluit pulcro componens omnia cultu —

ist von den Auslegern fast durchgängig dahin verstanden worden, dass der Bau von Bischof Ursus, dem Begründer der benachbarten Kathedrale, begründet und von Neo ausgeschmückt wurde. Ricci bringt nun den Nachweis, dass diese Annahme vollkommen unbegründet ist, dass vielmehr Neo (Bischof von Ravenna zwischen 449—452) die neben der Ursianischen Basilika gelegenen Bäder theilweise und zwar in ihrem oktogonalen Hauptsaal, zur Taufkirche umwandelte, während der Eb. Victor (539—546) nach dem Lib. Pontif. p. 325 den Rest der Thermen restaurirte. Die Abhandlung ist besonders lehrreich für die Beziehungen der christlichen Taufkirchen zu den Bädern der Alten.

Ebenso zahlreich als verdienstvoll sind die Arbeiten, mit welchen Msgr. Isidoro Carini, der jetzige Präfect der Biblioteca Vaticana, unsere Wissenschaft bereichert hat. Mehr dem Gebiet der Litteratur- und Kirchengeschichte gehören die Publicationen aus dem Archiv und der Bibliothek des Vaticans und aus den Archiven Spaniens an; ebenso die Geschichte der »Arcadia von 1690—1890«, die aber doch auch für die monumentalen Studien des 17. und 18. Jahrhunderts manches abwerfen, wie das denn auch von dem Aufsatze über die Publication der Bücher im Alterthum gilt [17]). Ergiebig für die Culturgeschichte der Zeit zwischen Benedict von Nursia, Gregor d. Gr. und Karl d. Gr. sind die Betrachtungen über die Cultur im karolingischen Zeitalter und die »Lettere Bolsenesi« [18]). In letzteren findet der Freund antiquarischer Curiosa auch eine Besprechung der berühmten Inschrift est, est, est in Montefiascone. Unmittelbarer gehen die christliche Alterthumswissenschaft der Grundriss der Paläographie, die paläographischen »Miscellanea« an; noch

---

[16]) Ricci, Corr., Monumenti Ravennati. Il Battistero di S. Giovanni in Fonte. Bol. 1890 (Estr.).

[17]) Carini, Isidoro, Spicilegio Vaticano, Fasc. I—IV. Roma 1890—91. — Ders., Gli archivi e le Biblioteche di Spagna. Palermo 1884 ff. — Ders., L'Arcadia dal 1690 al 1890. Memorie storiche. Vol. I. Roma 1891. — Ders., La Pubblicazione de' Libri nell' antichità Romana. Il Commercio librario. Roma 1889.

[18]) Ders., La Cultura nell' evo Carolingio. — Ders., Lettere Bolsenesi. Rom. 1890.

mehr die Abhandlungen über die Paläographie der Damasischen Inschriften, über den Nutzen, welchen die Theologie aus der Epigraphik zu ziehen hat; über das Kreuz auf den antiken Denkmälern, über Aegypten nach Moses; über die Symbolik der ersten Jahrhunderte und speciell über das »Signum Christi« auf den mittelalterlichen Denkmälern; endlich der Abdruck eines unedirten Briefes des Gius. Furlanetto über Antiquitäten in Cividale und die Notiz über mittelalterliche Documente in Bolsena [19]). Den Monumenten seiner engeren Heimat sind Carini's »Aneddoti Siciliani« und die sehr willkommene Untersuchung über die Katakombe von S. Giovanni bei Syrakus gewidmet [20]), in welcher letztere zum erstenmal eingehender besprochen wird.

Unter den italienischen Zeitschriften fährt die »Nuova Rivista Misena« des unermüdlich thätigen Anselmi fort, über die Denkmäler der Marken, neue Funde, Restaurationen dankenswerthen Bericht zu erstatten [21]). Geht der grösste Theil dieser Mittheilungen auch die spätere Kunstgeschichte an (nach dieser Richtung sei u. a. auf den Aufsatz über Luca Signorelli's neuestens wieder aufgefundenes Tafelgemälde in Arcevia aufmerksam gemacht), so fällt doch auch manches für die ältere und kirchliche Kunst ab, wie die beachtenswerthe Publication Gianuzzi's über den 1797 von den Franzosen aus Loretto geraubten Schatz, dessen Inhalt auch den Raffaelforschern empfohlen sei. Man kann diesem nützlichen Unternehmen nur aufrichtig Gedeihen wünschen.

Das Nämliche gilt von einer Zeitschrift, welche Italien nur der Sprache nach angehört, welche aber seit den 16 Jahren ihres Bestandes und namentlich in den letzten Jahren unserer christlichen Alterthumswissenschaft schon sehr erhebliche Dienste geleistet hat. Ich meine damit das von Prof. Fr. Bulic in Spalato redigirte »Bulletino di Archeologia e Storia Dalmata«. Aus den letzten Jahrgängen (1890—93) hebe ich hervor: XIII. 11 f. die Thonlampen des Museums von Spalato; 13 f. Kloster und Kirche S. Cosma e Damiano auf der Insel Parmano; 33 f. Funde aus der Umgegend von Salona. XIV. Rundbau der Trinitaskirche in den Sümpfen von Spalato. XV. Geschichte, Monumente,

---

[19]) Carini, Isid., Sommario di Paleografia ad uso della Pontif. Scuola Vaticana. 4a ed. Roma 1889 ff. — Ders., Miscellanee paleografiche ed archeologiche. Siena 1889. — Ders., Epigrafia e paleografia del papa Damaso. Roma 1889. — Ders., Dell' utilità che la Teologia può trarre dall' Epigrafia. I. Roma 1891. — Ders., Il Crocifisso negli antichi Monumenti. Roma 1889. — Ders., Il Signum Christi nei monum. del medio evo. 2a ed. Roma 1890. — Ders., Simbolismo dei primi secoli. Roma 1890. — Ders., L'Egitto secondo Mosé. Roma 1890. — Ders., Una lettera inedita dell' ab. Gius. Furlanetto: Codici e oggetti d'arte di Cividale (Estr. Nuov. Arch. Venet. 1891). — Ders., Documenti Volsiniesi medievali (Estr. Nuov. Giorn. Accad.). Mil. 1890.

[20]) Ders., Aneddoti Siciliani, III. und IV. Serie. Palermo 1890—91. — Ders., Le Catacombe di S. Giovanni in Siracusa e le Memorie del papa Eusebio. Roma 1890. 4°.

[21]) Nuova Rivista Misena, Periodico Marchigiano d'erudizione storico-artistica di letteratura e d'interessi locali. Direttore Anselmo Anselmi. Arcevia 1892 bis 1893. Ann. V—VI. 8°.

Münzen des alten Ragusa. XVI. 4 Ausgrabungen auf dem altchristlichen Cömeterium von Marusinac bei Salona; eb. über die von de Rossi (s. o.) behandelte Gruppe der als zwölf Lämmer vorgestellten zwölf Apostel auf einem Marmor von Spalato. Zahlreiche epigraphische Funde sind in allen Bänden dieser auf einem an classischen wie altchristlichen Denkmälern reichen Boden erscheinenden Zeitschrift publicirt.

III.

Frankreich. Der Nestor unserer christlichen Alterthumsforscher in Frankreich, Herr Edmond Le Blant, hat auch in diesem Jahre den beträchtlichsten Antheil an unserer Arbeit aufzuweisen. Ausser der bereits erwähnten, in die Mélanges de Rossi's aufgenommenen Abhandlung über die gegen die Märtyrer ausgesprochenen Urtheilssprüche [22]) hat er sich über gewisse kabbalistische Formeln, wie sie auf geschnittenen Steinen und Amuletten begegnen, weiter über die Träume und Visionen der Märtyrer, endlich über eine bisher nicht erklärte Stelle des hl. Augustin (In Joa. evangel. Tract. VII. § 6: »usque adeo ut ego noverim aliquo tempore illius Pileati sacerdotem solere dicere: et ipse Pileatus christianus est«) verbreitet [23]). In der beregten Aeusserung des africanischen Kirchenlehrers sieht er eine Anspielung auf die der Kreuzesform ähnelnde Disposition der Sterne, welche häufig auf Darstellungen der Dioskuren (Catull nennt sie schon fratres pileati) erscheinen und an gewisse Formen des Monogramms Christi über den Bildern des Lammes Gottes erinnern. Vor Allem aber hat der greise Akademiker unserer Wissenschaft ein neues, grosses Geschenk mit seinem »Nouveau Recueil des Inscriptions chrétiennes de la Gaule« gemacht [24]), welcher in einem stattlichen, vorzüglich ausgestatteten Bande die Nachträge zu des Verfassers berühmten »Inscriptions chrétiennes de la Gaule« bringt. Achtundzwanzig Jahre sind seit dem Abschlusse jenes Thesaurus der gallisch-christlichen Inschriften vergangen, mit welchem damals, nächst de Rossi's »Inscriptiones urbis Romae«, die christliche Epigraphik als Wissenschaft begründet wurde. Sehr bald stellte sich die Nothwendigkeit ein, dem Hauptwerke ein Supplement folgen zu lassen: aber es ist doch immerhin ein hocherfreulicher Beweis für die Rührigkeit, welche auf unserem Arbeitsgebiete herrscht, dass dieses Supplement nicht weniger als 445 Nummern begreift, während die ursprüngliche Hauptsammlung nicht mehr als 708 Inschriften bot. Darin sind nun freilich ausser den auf französischem Boden gefundenen Denkmälern auch diejenigen der Rheinlande und Belgiens einbegriffen, für erstere Abtheilung hatte der Verfasser nur die von mir im ersten

---

[22]) Le Blant, Edmond, Les Sentences contre les Martyres. Rome 1892. 8°. — Ders., Notes sur quelques formules cabalistiques (Extr. de la Rev. arch. 1892). — Ders., Les songes et les visions des Martyrs. Rome 1892. (Extr. de l'Acad. dei Lincei).

[23]) Ders., Simple conjecture au sujet d'un passage de S. Augustin (Rev. arch.). Paris 1892.

[24]) Le Blant, Edm., Nouveau Recueil des Inscriptions chrétiennes de la Gaule antérieures au VIIIe siècle. Paris 1892.

Bande meiner »Christlichen Inschriften der Rheinlande« gebrachten neuen Funde herüberzunehmen. Aber auch für diese musste Le Blant's Commentar manches Beachtenswerthe bieten. Die Vereinigung kritischer Akribie mit jener ausgebreiteten Belesenheit in den Quellen unserer altchristlichen Litteratur, deren sich der Verfasser erfreut, macht auch diesen Band zu einem der wichtigsten und grundlegenden Werke unserer christlichen Epigraphik. Dass auch die Ikonographie der älteren Jahrhunderte namhaften Gewinn aus diesem Bande zieht, braucht kaum betont zu werden. Was die Wiedergabe der Inschriften betrifft, so ist Herr Le Blant bei der Facsimilirung zahlreicher Nummern durch im Text eingedruckte Holzschnitte, bezw. Zinkätzungen (nach Zeichnungen?) geblieben, obgleich er selbst anerkennt, dass die von mir eingeführte Wiedergabe durch photographischen Druck einen entschiedenen Fortschritt der Publicationsweise darstelle.

Nächst Le Blant kommt unser trefflicher Freund Eugen Müntz[25]), der neben seiner glanzvollen Publication über die Renaissance noch Zeit findet, auch der älteren christlichen Kunst fortwährend seine Aufmerksamkeit zuzuwenden. Die IX. Fortsetzung seiner Bemerkungen über die christlichen Mosaiken Italiens behandelt die Mosaiken von Siponte, S. Prisco bei Capua, von S. Maria (der Kathedrale) von Capua, das uns nicht erhaltene, nur von Cassiodor erwähnte der Königin Amalasunta (535); ferner diejenigen der Kathedrale von Vercelli, der Kirche zu Olona, des Baptisteriums zu Albenga. Verwandter Natur ist eine umfangreichere Schrift, welche sich eingehender mit der Technik des christlichen Mosaiks in den ersten Jahrhunderten und mit den spärlichen Denkmälern dieser Gattung, welche in den Katakomben zum Vorschein kamen, beschäftigt. Weiter bringt uns E. Müntz das erste Heft einer Studie über die Legenden des Mittelalters in der Kunst der Renaissance; es ist der Legende Trajans gewidmet, als deren älteste Darstellung in der Kunst er ein Basrelief des beginnenden 15. Jahrhunderts an dem Dogenpalast zu Venedig anführt. Es gab aber anscheinend eine ältere: die Mirabilia urbis Romae (W. Parthey p. 7 f.) erwähnen ein solches Sculpturwerk an dem Arcus Pietatis ante Sanctam Mariam Rotundam. In einem auch von den Dantisten gänzlich übersehenen Vortrag, gehalten 1870 im Archäologischen Institut, hat de Rossi auf dies Relief als das vermuthliche Vorbild des von Dante Purg. 10,73 geschauten hingewiesen[26]). Wenn de Rossi weiter die Ansicht ausspricht, dass die Sculptur des Bogens »rappresenta certamente una vinta nazione supplicante e chiedente mercè all' augusto vincitore«, und dass die ungebildete Einbildungskraft des Mittelalters darin die berühmte Legende von Traian und der Witwe dargestellt sah, so legt sich wohl der Gedanke nahe, dass die Legende überhaupt jener

[25]) Müntz, Eug., Notes sur les mosaïques chrét. de l'Italie, IX (Rev. arch. 1891). — Ders., La Mosaïque chrétienne pendant les premiers siècles (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des Antiquaires de France, t. LII). Paris 1893. — Ders., Les Légendes de moyen-âge dans l'Art de la Renaissance. I. La Légende de Trajan (Extr. de la Revue des Traditions populaires). Vannes 1892.

[26]) De Rossi im Bull. dell' Instituto di Corresp. archeol. per l'anno 1871. Roma 1871, S. 6 f.

missverstandenen, bezw. von der Phantasie des Volkes in ihrer Weise interpretirten Darstellung des Arcus Pietatis ihren Ursprung verdankt.

Prof. L. Duchesne hat im abgelaufenen Jahre seine Ausgabe des Liber Pontificalis abgeschlossen. Das monumentale Werk, welches seinem Herausgeber die Pforten des Institut de France erschlossen hat, wird stets als eine der glänzendsten Leistungen der französischen Erudition dastehen. Seit Mabillon hat der französische Klerus keine Arbeit auf dem Gebiete der Kritik aufzuweisen, welche dieser gleichgestellt werden könnte. Wenn dieselbe wesentlich textkritischer und kirchenhistorischer Natur ist, so geht sie doch auch in hohem Grade den Archäologen und Kunsthistoriker an. Jedermann weiss, welch' wichtige Quelle für die Kunst der älteren Jahrhunderte das Papstbuch ist; der Werth und die Bedeutung des Textes wird aber durch den exegetischen Apparat Duchesne's namhaft erhöht, indem die Monumente fortwährend und in ausgiebigster Weise zur Erklärung des Textes beigezogen werden.

Von anderen Arbeiten Duchesne's seien seine Mittheilungen über die Basilika zu Tipasa (Africa) erwähnt. Diese Kirche ist wegen der Disposition des Innern bemerkenswerth, insofern der Altar der Apsis gegenüber auf einem auf die Umfassungsmauer sich aufstützenden Bema errichtet war [27]).

Aus Duchesne's Schule sind auch andere werthvolle und uns nahe angehende Untersuchungen hervorgegangen. Abbé Battifol, dessen Name uns nun schon seit einer Reihe von Jahren mit vorzüglichen Leistungen begegnet, hat das einer kritischen Bearbeitung höchst bedürftige Gebiet des Reliquiencultus angefasst und das nicht minder delicate Thema des Breviers in einem stärkeren Bande behandelt [28]). Bei den zahlreichen, noch lange nicht hinreichend untersuchten Beziehungen, welche die ältere kirchliche Kunst zu dem Officium hat, sei diese Schrift der Aufmerksamkeit der Kunsthistoriker gleichfalls empfohlen [29]).

Von sehr verschiedenem Charakter sind die Arbeiten Gaidoz'. Ich erwähne den seltsamen Aufsatz über die Jungfrau mit den sieben Schwertern, wo der Ursprung der Bilder unserer Mater dolorosa von der babylonisch-assyrischen Darstellung der Istar abgeleitet wird, welche hinter den Schultern der Göttin sieben pfeilartige Waffen zeigt [30]). Es ist schwer begreiflich, wie ein Blatt wie die »Allg. Zeitung« (1893, Beil. 12) sich solchen Unsinn als wissenschaftlichen Beitrag mittheilen lassen kann. Verdienstvoller, wenn auch in ihren Schlüssen völlig verfehlt, ist die Gayet'sche Ausgabe der koptischen

[27]) Duchesne in den Séances de l'Acad. des Inscriptions 1892, Mars 18. Vgl. Rev. crit. 1892, 260.

[28]) Battifol, La Science des Reliques (Extr. de la Revue biblique, April 1892). — Ders., Hist. du Bréviaire Romain. Paris 1893.

[29]) Eingehendere Studien über diesen Gegenstand haben wir von dem Benedictiner P. Bäumer in Beuron zu erwarten, dessen vorläufige Untersuchungen über die Geschichte des Breviers im »Katholik« 1888, 400 f., 1889, 262 f., 1890, 385 f. abgedruckt sind.

[30]) Gaidoz in der „Mélusine“ 1892.

Denkmäler im Museum zu Bulak, auf welche ich sofort werde zurückkommen müssen [31]).

Die Litteratur über die Baptisterien und das kirchliche Mobiliar des Mittelalters ist durch die einleitende Studie Saintenoy's über die Taufkirchen und Taufsteine in dankenswerther Weise bereichert worden [32]).

Unter den Zeitschriften hat die »Revue archéologique« ausser den schon erwähnten Aufsätzen Le Blant's die Fortsetzung der Deloche'schen Studien über die merowingischen Ringe und Siegel gebracht (1891, IIIe série, XVIII. 1 f.). Es ist darin auch der Ring von Wittislingen in Bayern besprochen, den ich seiner Zeit hier behandelt habe (vgl. auch jetzt Baeze, Gaz. archéol. 1889, p. 9).

Das Bulletin monumental (1891, VIe série, t. VII.) bringt S. 23 De Rivières zur Glockenkunde; S. 23 f. Courajod's bemerkenswerthe Darstellung des Ursprungs der Gothik, wo auch die ältere Kunst Frankreichs vielfach erörtert wird; S. 111 Schlumberger über eine in der Abtei Rosières aufbewahrte, 1204 aus Constantinopel überbrachte Reliquie, welche Riant in seiner »Exuviae CP.« unbekannt geblieben war; S. 141 De Laurière über Mosaiken auf den Balearischen Inseln; S. 214 Ders. über zu christlichen Denkmälern in Rom und Trier verwendete römische Spieltafeln.

Aus den »Mélanges d'archéologie et d'histoire« (1892, XIIe année) hebe ich hervor: S. 223 L. Guérard zu Wilpert's Polemik gegen Schultze und Hasenclever; S. 379 Diehl über byzantinische Denkmäler Süditaliens, speciell über die unterirdischen Kapellen in der Terra di Otranto; S. 433 Auvray und Goyau: unedirte Correspondenz zwischen Gaetano Marini und Isidoro Bianchi (1893, XIIIe année); S. 197 Katalog der Schriften Edmond Le Blant's.

Von dem reichen Inhalt der »Revue de l'Art chrétien« (1892, Jahrg. XXXV) verzeichne ich: S. 93 Helbig: Studien über den Altar; S. 104 Barbier de Montault: Cult der Kirchenlehrer zu Rom; S. 133 f. Delattre: Christliche Lampen aus Karthago; S. 144 f. Barbier de Montault: Kircheninventare; S. 220 Esperandieu: die Publicationen aus dem Gebiet der christlichen Epigraphik; S. 377 Bickel: der Reliquienschrein der hl. Elisabeth zu Marburg.

IV.

England. Nordamerica. Norwegen. Russland. Polen. Auffallend ist auch in diesen zwei letzten Jahren die geringe Betheiligung Englands und Nordamericas gewesen. Eine mehr populäre als strengwissenschaftliche Schrift über die Marienbilder gab Dr. Shahan in Washington, im

---

[31]) Gayet, Al., Les Monuments coptes du Musée de Boulaq (Mém. publiés par les membres de la mission archéologique française au Caïre. Paris 1889 f., III. 3. Heft).

[32]) Saintenoy, Prolegomènes à l'Etude de la filiation des formes des fonts baptismaux depuis les baptistères jusqu'au XVIe siècle. Brux. et Lyon 1892.

Anschluss an die bekannten Forschungen Lehner's, Liel's u. A.[33]). In England entwickelte mein im vorigen Jahre verstorbener Freund P. Lockhart, der bekannte Biograph Antonio Rosmini's, seine Ansichten über die Entwicklung der Caselen, denen ich nicht beistimmen kann[34]). Ueber die angebliche Entdeckung der ältesten Kirche Englands in Silchester fehlen mir zu meinem Bedauern noch nähere und zuverlässige Nachrichten. In Norwegen brachte B. E. Bendixen eine II. und III. Fortsetzung seiner wegen der Eigenartigkeit der nordischen Kunst so beachtenswerthen Mittheilungen aus dem Bergener Museum. Ich mache da namentlich auf die kupfernen und hölzernen Antemensalien, auf die Giessgefässe und Hörner aufmerksam[35]).

Um so erfreulicher ist die fortwährende Rührigkeit der russischen Alterthumsforscher. Ich kann leider aus eigner Anschauung nicht über die Schriften Ajnaloff's über altchristliche Gefässe der Krim, Rediné's über ein Diptychon der Bibliothek von Edzschmiadzin; über des Kasaner Prof. Bilai Abhandlung über byzantinische Alterthümer im Allgemeinen und über diejenigen Constantinopels im Besondern urtheilen. Die schöne Arbeit der Herren Strzygowski und Pokrowski über russische und byzantinische Denkmäler, speciell den Silberschild von Kertsch, welchen Ersterer in die Jahre 527 bis 547 setzt, ist vorab für die byzantinische Frage von Belang, auf welche wir sofort zurückkommen[36]). Sodann aber ist seit 1891 der zweite Band von Kondakoff's Geschichte der byzantinischen Kunst erschienen[37]). Hatte der erste Band (vgl. Repert. II. 385, XI. 187. Springer, L'Art 1883. Bilder aus d. n. KG. I. 79) sich vorwaltend mit den Miniaturen der älteren Jahrhunderte und schliesslich mit dem Bilderstreite und dessen Folgen für die Kunst beschäftigt, so geht der zweite auf das, was Kondakoff das goldene Zeitalter der byzantinischen Kunst (Ende des 9. bis Ende des 12. Jahrhunderts) nennt, ein. Die Mosaiken der Capella der Martorana und Palatina zu Neapel stehen hier im Vordergrunde der Betrachtung. Sofort wendet sich diese aber wieder den Miniaturen zu, unter denen die Psalter, das Homiliarium des hl. Gregor von Nazianz, die Bibeln, dann die Menologien, die Heiligenleben, Martyrologien, die vaticanische Handschrift der geistlichen Leiter des Joh. Climacus, die Homilien über das Leben Mariä, die illuminirten Evangeliarien, zur Besprechung gelangen. Das Schlusskapitel behandelt den Verfall der byzantinischen Kunst: verschiedene Handschriften des Buches Job, besonders die Pariser und die Vaticanische, der bekannte Codex der Pariser Nationalbibliothek mit dem Leben des Barlaam und Josaphat, die Venezianer Handschriften mit dem Leben des K. Alexander

[33]) Shahan, Thom., The Blessed Virgin in the Catacombs. Baltim. 1892.

[34]) Lockhart, Will., The Chasuble. London 1891.

[35]) Bendixen, Aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums in Bergen. II. III. (Sep.-Abdruck.)

[36]) Іос. стржиговскаго и N. B. Покровскаго, Матеріалы по Археологіи Россіи (Nr. 8). St. Petersburg 1892. 4⁰.

[37]) Kondakoff, N., Histoire de l'Art Byzantin considéré principalement dans les miniatures. Éd. française originale, publiée par l'Auteur, sur la traduction de M. Trawinski. Paris, Librairie de l'Art 1891. 4⁰.

von Macedonien, einige illustrirte Chroniken, die Pariser Cynegetica des Oppian werden als Beispiele dieser letzten Phase des Byzantinismus angeführt. Das Ausleben dieser Kunst ist in Dunkel gehüllt, wie ihre Anfänge. Aber, das ist die Ueberzeugung des Verfassers, ihre Typen, ihre Ikonographie sind mit den religiösen, moralischen und encyklopädischen Schriften der Byzantiner ins Abendland eingedrungen und begannen da wieder fortzuleben — lange vor dem Untergange des Reiches, vielleicht schon seit dem 11. Jahrhundert. Jedenfalls, schliesst Herr Kondakoff, — »il est demontré aujourd'hui que l'art byzantin a eu cet immense mérite de conserver parmi toutes les civilisations du Moyen-âge la plus large part de l'héritage antique, qu'il a eu cet autre, de contribuer puissamment à la genèse de l'art chrétien et que soit seul, soit combiné avec d'autres civilisations, il n'a cessé jusqu'a nos jours, au fond de la Grèce et au fond de la Russie, de compter des milliers de représentants et des millions de fidèles.« Diese Sätze werden nicht verfehlen, in Deutschland auf starken Widerstand zu stossen, und wenn sie dahin verstanden werden sollen, dass die Renaissance Italiens wesentlich auf Einflüsse des Byzantinismus zurückzuführen sei, so werden sie ebensowenig annehmbar sein, als wenn man heute noch den Ursprung des Humanismus in erster Linie auf die durch den Sturz Ostroms begünstigte Einführung griechischer Handschriften und die Einwanderung byzantinischer Librarii zurückführen wollte. Auf diesen Weg wird sich die deutsche Kunstforschung schwerlich drängen lassen; gerne aber und dankbar wird sie anerkennen, dass Kondakoff's Werk uns eine verbesserte Einsicht in die Kunst des Byzantinismus und in die Leistungen seines sogen. »goldenen Zeitalters« vermittelt hat.

Aus Polen kommt mir der Bericht zu, welchen das Bulletin de l'Académie des Sciences de Cracovie, Juli 1892, über die Sokolowski'sche Publication von Miniaturen der Jagelonischen Bibliothek und des Livre d'heures des Grafen Tarnowski zu Dzików[38]) gebracht hat. Es wird darin die ikonographisch so merkwürdige Darstellung der Trinität mit drei Köpfen eingehend behandelt, welche nach des Verfassers wohlbegründeter Annahme von Frankreich ihren Ausgang nahm und durch die Werke der Pariser Illuminatoren sich nach Italien und Deutschland verbreitete; so dass wir in Dante's Lucifer »a tre facie alla sua testa« ein Gegenbild der von dem Dichter mit feinem Tact nicht geschilderten Erscheinung der Dreieinigkeit zu erblicken haben. Diese Bilder werden nicht schon durch das Tridentinum, wie Wickhoff annimmt, sondern erst durch Urban VIII. 1628 verboten.

V.

Deutschland. In wie weit sich wenigstens der grössere Theil unserer deutschen Mitarbeiter an de Rossi's Fest betheiligt hat, ist bereits gezeigt worden. Die von Mgr. de Waal herausgegebene Sammelschrift erschien zu-

---

[38]) Sokolowski, Maria, Les miniatures ital. de la bibl. Jagellonne et le livre d'heures français de la bibl. de Dzików. Comptes-rendus de la Commission de l'Histoire. Ve, 2e livr., p. 73—86.

gleich als 1. und 2. Heft des VI. Jahrganges seiner »Römischen Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte« (1892). Die beiden übrigen Hefte desselben Jahrganges brachten ausserdem noch Gatti's Aufsatz über die grosse Salonitanische Inschrift (S. 261); denjenigen Marucchi's über das Cömeterium von S. Sebastiano (S. 274); Kirsch's über altchristliche Bleisiegel des Museo nazionale zu Neapel (S. 310); Ehrhardt's Fortsetzung über die Patriarchalbibliothek zu Jerusalem (S. 339) und Wilpert's Beitrag über die altchristlichen Epitaphfragmente aus den römischen Katakomben (S. 366). Den römischen Katakomben ist ausserdem de Waal's [39]) grössere Abhandlung über die Platonia und das Apostelgrab an der Via Appia gewidmet. Die Tradition lässt bekanntlich die Gebeine der Apostelfürsten Petrus und Paulus eine Zeit lang in einem Hypogeum der Katakombe des hl. Sebastian ruhen. Die von Herrn de Waal in den letzten Jahren hier angestellten Nachgrabungen haben zunächst nur Constructionen des 4., allenfalls 3. Jahrhunderts geliefert — zwei Pilaster haben den Charakter des 1. Jahrhunderts. Immerhin aber liegt eine bedeutende, nur hervorragenden Personen gewidmete Grabanlage älterer Zeit vor und mehr als ein Indicium kann als eine Stütze der Ueberlieferung angerufen werden.

Zur Kunst der Katakomben bringt die neueste Studie Wilpert's einen ansehnlichen Beitrag [40]). Sie behandelt zum erstenmale die gottgeweihten Jungfrauen der altchristlichen Zeit in einer eingehenden, auch typographisch und in den beigegebenen Tafeln glänzend ausgestatteten Monographie, welche namentlich das monumentale Material in erschöpfender Weise zusammenstellt und sorgfältiger Untersuchung unterwirft. Lehrt diese reiche und vortreffliche Abhandlung, ein wie weites Feld der altchristlichen Ikonographie noch in ähnlicher Weise monographisch zu bearbeiten ist; so zeigt eine kleine, aber sehr saubere und lichtvolle Untersuchung Führer's, welcher Nutzen auch für die Topographie Roms und Athens aus dem Studium der Märtyreracten zu ziehen ist [41]). Das Marienbild der ersten Jahrhunderte und die Symbolik der Oranten hat Oscar Blanck von Neuem zum Gegenstand einer Studie gemacht [42]); Adalbert Ebner hat die Oranten an Gräbern als Bilder der betend gedachten Seelen der Verstorbenen — abgesehen von der Frage ihrer Beseligung — zu erweisen unternommen [43]). Einen überaus wichtigen Beitrag zur frühchristlichen Buchmalerei verdanken wir der prächtigen Publication Prof. Franz Wickhoff's,

---

[39]) De Waal, Ant., La Platonia ossia il Sepolcro Apostolico della Via Appia. Dissertazione letta nell' Accad. pontif. di Archeol. Roma 1892. 4°.

[40]) Wilpert, Jos., Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche. Nach den patristischen Quellen und den Grabdenkmälern dargestellt. Mit 5 Doppeltafeln und 3 Abbild. im Text. Freiburg i. Br. 1892. gr. 4°.

[41]) Führer, J., Zur Geschichte des Elagaboliums und der Athena Parthenos des Pheidias (Sitzungsber. d. d. arch. Inst. 1892).

[42]) Blanck, Osc., Das Marienbild in den ersten drei Jahrhunderten (Katholik 1893, LXXIII, 131 f., 199 f.).

[43]) Ebner, Adalb., Neuere Erscheinungen auf dem Gebiete der christlichen Archäologie (Hist.-pol. Bl. CX. 904).

welcher uns den bisher nur durch den unvollkommenen Kupferstich bei Lambecius-Kollar bekannten Cod. 847 der Wiener Hofbibliothek als einen der ältesten, wenn nicht den ältesten Typ ornamentirter Codices vorgeführt hat[44]). Das ist jetzt, neben den von Strzygowski 1888 herausgegebenen Kalenderbildern des Chronographen von 354 die wichtigste Urkunde für die beginnende Bücherornamentation der christlichen Kunst.

Die altchristlichen Inschriften Triers haben nach meiner und Le Blant's neuester Ausgabe eine abermalige Bearbeitung in dem vorzüglichen Katalog der römischen Steindenkmäler des Provincial-Museums zu Trier erfahren, welche wir dem hochverdienten Director desselben verdanken[45]).

Berechtiges Aufsehen mussten die neuesten Erörterungen über die koptische, wie über die byzantinische Kunst machen. Für jene war durch Al. Gayet's oben erwähnte Publication ein neues hochansehnliches Material gewonnen; derselbe Gelehrte brachte dann den nämlichen Gegenstand vor ein grösseres Publicum, indem er die Lehre von einer ganz neuen, der römisch-christlichen Kunst völlig abgewandten, monophysitisch-koptischen Kunst des 6. Jahrhunderts aufstellte[46]). Ihm ist in Deutschland nun Georg Ebers beigetreten, indem er in seinem »Sinnbildlichen« die Kunst dieser Kopten (zwischen 451—640 und selbst darüber hinaus bis ins 9. Jahrhundert) als eine neue, von der classischen Antike gänzlich abgekehrte, zahlreiche national-ägyptische Kunstformen der alten Pharaonenzeit wieder in Anwendung bringende Richtung proclamirte[47]). Gewiss kann die christliche Alterthumswissenschaft es nur dankbar begrüssen, wenn ein so bedeutender Forscher wie Ebers sich herbeilässt, ihren Boden zu betreten. Sie darf aber erwarten, dass derselbe sich, ehe er ihr neue Lehren verkündigt, mit dem Terrain bekannt macht, welches er zum erstenmale betritt. Ich muss leider constatiren, dass Herr Ebers mit der ikonographischen Forschung der letzten 30 Jahre nicht im Zusammenhang steht und er es sich selbst zuzuschreiben hat, wenn böse Stimmen behaupten, bei seinem »Sinnbildlichen« habe der berühmte Romancier mehr als der Kritiker mitgearbeitet. Wenn ich für mein Theil diesen ganzen Gayet-Ebers'schen Roman entschieden ablehne, so bin ich mir wohl bewusst, diesen beiden Namen eine Widerlegung zu schulden. Ich glaube aber auf eine solche verzichten zu dürfen, nachdem Herr A. Riegl[48]) in seiner kurzen aber äusserst zutreffenden Kritik die Aufstellungen der beiden Herren beleuchtet und in ihrer völligen Haltlosigkeit erwiesen hat. Und so wird es wohl vor-

---

[44]) Wickhoff, Frz., Die Ornamente eines altchristlichen Codex der Hofbibliothek (Sonderabdruck aus dem XIV. Bande der Jahrb. der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses). Wien 1892. 4°.

[45]) Hettner, Felix, Die römischen Steindenkmäler des Provinzialmuseums zu Trier, mit Ausschluss der Neumagener Monumente. Mit einem Beitrag von Hans Lehner und 375 Textabbildungen. Trier 1893.

[46]) Gayet, Al., La sculpture copte, Gaz. des Beaux-Arts, 1892. Mai-August.

[47]) Ebers, Georg, Sinnbildliches. Die koptische Kunst. Ein neues Gebiet der altchristlichen Sculptur und ihre Symbole. Leipzig 1892. 4°.

[48]) A. Riegl, Koptische Kunst (Byz. Zeitschr. 1893, II. 112 f.).

läufig dabei bleiben, dass die Kopten ihre Kunstsymbole aus dem Apparat der altchristlichen, insbesondere ravennatischen Decorationskunst entnommen haben.

Bekannt ist die Wendung, welche unsere Anschauungen in Bezug auf Entwicklung und Werth der byzantinischen Kunst in den letzten Jahren genommen haben; nicht minder bekannt, dass wir seit den hervorragenden Arbeiten Krumbacher's auch eine ähnliche Wandlung hinsichtlich der byzantinischen Litteratur zu verzeichnen haben. Die von Letzterm begründete »Byzantinische Zeitschrift«, welche jetzt in ihrem zweiten Jahrgange steht, hat neben der Litteratur und Geschichte auch die Kunst ins Auge gefasst. Sie bringt in den Beiträgen Diehl's (über byzantinische Mosaiken in Nicäa), C. Neumann's (byzantinisch-venezianische Beziehungen), vorzüglich aber Strzygowski's schon sehr erhebliche Aufsätze, welche kein Kunsthistoriker unbeachtet lassen darf. Strzygowski namentlich scheint sich ganz dem Studium des Byzantinismus hingewandt zu haben: man kann seinem muthigen und energischen Vordringen auf diesem bisher so dunklen Gebiet nur alle Sympathie entgegenbringen. Der erste Jahrgang der Krumbacher'schen Zeitschrift brachte aus seiner Feder zwei Aufsätze, welche von einschneidender Bedeutung sind[49]. Es ist namentlich der erste, welcher sich gegen Springer wendet und eine neue Classification der christlichen Kunst aufzustellen unternimmt. Herr Strzygowski unterscheidet also 1. die altchristliche Kunst, die neben der Antike besteht; 2. die altbyzantinische Kunst, welche die Antike fortführt und die mit der Gründung Constantinopels ihren Anfang nimmt; von Byzanz aus hätte der in Constantinopel concentrirte ceremoniös-dogmatische Charakterzug dieser Kunst schon kurz nach 431 sich in Rom eingebürgert (Mosaiken von S. M. Magg.), Ravenna wäre nur ein weiteres Zeugniss für diesen rasch um sich greifenden Einfluss. Die altchristliche Kunst habe einen naiv-symbolischen, die byzantinische einen historisch-dogmatischen Charakter gehabt. Die eigentliche Kunst des Mittelalters beginne mit der Unterjochung Italiens durch die Longobarden 568 und 640 mit der Ausbreitung des Islam im Orient. Strzygowski setzt also an: 1. altchristliche, 2. byzantinische Kunst, beide als Schluss der Antike; dann das Mittelalter mit 1. der Kunst des Islam; 2. der des Abendlandes. In dem zweiten Aufsatz werden drei grosse Gruppen plastischer Bildwerke unterschieden: altchristliche, byzantinische und longobardische; der byzantinischen werden aber eine gute Anzahl von Denkmälern zugewiesen, welche bisher ersterer beigerechnet wurden.

Für diese neuen Aufstellungen verspricht der Verfasser in seinen byzantinischen Denkmälern die vollen Belege zu bringen. Man kann nur wünschen, dass es ihm möglich gemacht werde, seine reichen Sammlungen baldigst zu publiciren: eine umfassende Publication, bezw. photographische Nachbildung des gesammten monumental-urkundlichen Materials ist das erste Erforderniss, soll die Kunstforschung betreffs dieser Fragen zu einer Klarheit gelangen.

---

[49]) Strzygowski, Jos., Die byzantinische Kunst, und: Die altchristliche Plastik der Blüthezeit (Byz. Zeitschr. 1892, I. 61. 575).

Einstweilen muss ich zu der Strzygowski'schen Eintheilung noch manches Fragezeichen setzen. Herr Strzygowski hat den unzweifelhaften Vorzug einer ausgebreiteten Autopsie. Hoffen wir, dass der Enthusiasmus für Byzanz ihn nicht dazu führen werde, die Dinge nur mit einem Auge zu sehen und auf diesem Umwege wieder eine Einwirkung des Byzantinismus auf das Abendland aufzustellen, welche wir in den letzten zehn Jahren, ich glaube mit sehr triftigen Gründen, doch auf ihr richtiges Maass zurückgeführt haben.

Es liegt auf der Hand, wie enge mit dieser Frage Untersuchungen zusammenhängen, wie diejenigen C. Neumann's über den S. Marcusdom in Venedig [50]), Berger's über die S. Gallener Handschrift Nr. 48 [51]), endlich meine Publication der Wandgemälde von S. Angelo in Formis [52]). Dieser grosse, hier zum erstenmal reproducirte Bildercyclus zeigt zunächst, dass sich in der decorativen Ausstattung der Basilika von S. Angelo bei Capua die beiden in Unteritalien im 11. Jahrhundert nebeneinander lebenden Richtungen, die lateinisch-indigene und die byzantinische, kreuzen. Ich habe weiter zu entwickeln gesucht, wie sich in S. Angelo das reichste und relativ vollständigste Exemplar dessen erhalten hat, was wir als monumentale Ausführung der karolingisch-ottonischen Bilderbibel bezeichnen können (S. 35); dass ferner die Wandgemälde von S. Angelo und diejenigen der Oberzelle auf der Reichenau als die zwei bedeutendsten und kunstgeschichtlich wichtigsten Zeugen und Repräsentanten der alten Montecassiner Malerschule zu betrachten sind, und dass endlich nicht, wie Springer und Vöge annehmen, die Miniatur — sondern die Wandmalerei für die karolingisch-ottonische Kunst, sagen wir für die absterbende, retrospective Kunst des 11. Jahrhunderts, deren wichtigste Zeugen wiederum die Cyclen von S. Angelo und Reichenau darstellen, das tragende Element gewesen ist.

Damit scheint sich nicht zu vertragen, dass, wie Herr Berger aus dem in Cod. S. Gallens. 48 (9. Jahrhundert) erhaltenen griechisch-lateinischen Verzeichniss evangelischer Scenen glaubt erweisen zu können, die Ausmalung der deutschen Bilderhandschriften sowohl als die Fresken der Reichenau etc. sich in Hinsicht der Auswahl des Stoffes wie der stilistischen Vorbilder in Abhängigkeit von den griechischen Bilderhandschriften bewegen. Der Versuch, von dieser Seite dem Byzantinismus wieder die entrissene Herrschaft über die abendländische Malerei zurückzugewinnen, ist indessen, meiner Ueberzeugung nach, vollkommen verfehlt. Dass sich die Auswahl der Bilder in unseren abendländischen und in den griechischen Werken, bezw. Verzeichnissen, Tituli u. s. f. deckt, beweist gar nichts; denn beide gehen auf die bis ins 4. Jahr-

---

[50]) C. Neumann in Preuss. Jahrb. LXIX. 613 f., 1892.

[51]) Berger, Samuel, De la tradition de l'art grec dans les manuscrits latins des Evangiles (Extr. des Memoires de la Soc. nat. des Antiquaires de France, 1893, LII).

[52]) F. X. Kraus, Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis. Sonder-Abdruck aus d. Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen (1893, I. u. II. Heft). Berlin 1893. 4°.

hundert hinauf zu verfolgende, vom Abendland ausgehende Auswahl der biblischen Lesestücke zurück, wie sie der Comes bietet. Für die Feststellung der byzantinischen Einflüsse auf das Abendland hat die Forschung zunächst zwei Aufgaben zu lösen, auf deren Erledigung wir noch harren: es ist zunächst zu erweisen, wann und wo die Typen der lateinisch-christlichen Kunstweise durch die specifisch byzantinischen abgelöst werden, und zweitens, wann, wo, in welchem Umfang der Bilderkreis der ersteren Seitens der Byzantiner mit neuen, ihnen eigenthümlichen Sujets bereichert worden ist. Beide Fragen lassen sich erst lösen, wenn sowohl die lateinischen wie die griechischen Denkmäler des alten Christenthums in einer den heutigen Anforderungen der Wissenschaft entsprechenden Weise, mit Hülfe der photographischen Nachbildung wiedergegeben, vorliegen werden. So lange wir ein solches Urkundenbuch nicht haben, werden nur Streiche in die Luft geführt.

Eine Reihe anderer Untersuchungen steht mit diesem Thema in näherer oder entfernter Beziehung: so vor allem die äusserst dankenswerthen und eine Fülle reichster Belehrung bietenden Fortsetzungen von E. Dobbert's Studie über das Abendmahl[53]); Vöge's Abhandlung über die Mindener Bilderhandschriftengruppe[54]); diejenigen Ad. Goldschmidt's über den Utrechtpsalter[55]) und Zucker's über Fragmente zweier karolingischer Evangelien in Nürnberg und München, sowie den Codex millenarius in Kremsmünster[56]). Viel wichtiger noch ist nach dieser Rücksicht die noch von Springer angeregte Dissertation E. Steinmann's über die Tituli unserer abendländischen Basiliken u. s. f., eine saubere und verdienstvolle Arbeit, bei der nur, ausser dem Fehlen jedes Inhaltsverzeichnisses (!) zu bedauern ist, dass sie vor Abschluss meiner »Christlichen Inschriften der Rheinlande« ausgegeben, nothwendiger Weise das in Betracht kommende Material nur unvollständig bringen konnte[57]).

Von sonstigen die Ikonographie des Mittelalters angehenden Arbeiten seien nur flüchtig erwähnt: Jos. Schlecht's Untersuchung über die ältesten Darstellungen der hl. Waldburga[58]); Poinsignon's kleiner Beitrag zur Litteratur der Todtentänze[59]); dann die beiden umfangreichen Bearbeitungen der berühmten Runkelsteiner Fresken[60]). Endlich eine anziehende Studie des Staatsarchivars Herzog in Aarau über den Gänsefuss der Sibylle[61]).

---

[53]) E. Dobbert, Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts (Repert. f. Kunstwiss. 1892, XV. 357 f., 506 f.).

[54]) Vöge, Repert. f. Kunstw. XVI. 198.

[55]) Goldschmidt eb. XV. 156.

[56]) Zucker eb. XV. 26.

[57]) Steinmann, E., Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom 5. bis zum 11. Jahrhundert (Beitr. zur Kunstgeschichte, N. F., XIX). Leipzig 1892.

[58]) Schlecht, Jos., Die ältesten Darstellungen der hl. Waldburga. Eichstätt 1893.

[59]) Poinsignon, Der Todtentanz in der S. Michaelscapelle auf dem alten Friedhof zu Freiburg i. Br. Freiburg i. Br. 1891.

[60]) Waldstein, Graf, Die Bilderreste des Wigalois-Cyclus zu Runkelstein

Nicht zu übersehen sind einige Arbeiten, welche zwar nur in einem entferntern Zusammenhang mit unserem Thema stehen, immerhin aber für die Ikonographie und Symbolik des Mittelalters in Betracht kommen. Nach dieser Rücksicht nenne ich Sepp's an mannigfaltiger Gelehrsamkeit so reiches Buch über die Religion der alten Deutschen und ihr Fortleben in Bräuchen der Gegenwart[62]; Pflugk-Harttung's Aufsatz über die epischen Cyclen Islands[63]; Alfr. Biese's umfassendes, wenn auch nicht erschöpfendes Werk über die Entwicklung des Naturgefühls[64]; Albert Ilg's Blumenlese aus mittelalterlichen Dichtungen[65].

In gleicher Weise ermangele ich nicht auf die Fortsetzung der Thalhofer'schen Liturgik[66] hinzuweisen; das Werk des am 17. Sept. 1891 verstorbenen Verfassers soll von A. Schmid abgeschlossen werden. In seiner Vollendung wird es auch den Kunsthistorikern ein willkommenes Hülfsmittel zur Orientirung in den zahlreichen Fällen werden, wo die Kenntniss der christlichen Liturgie zu ihrer Arbeit erforderlich ist.

In diesem Zusammenhange sei auch eines Buches des Pfarrers Richard Bürkner erwähnt, welches sich mit den Grundsätzen der Ausschmückung und Ausstattung des protestantischen Kirchengebäudes beschäftigt und den Versuch macht, Wünsche und Bedürfnisse der evangelischen Gemeinde mit den Anschauungen der alten Kunst in Uebereinstimmung zu bringen[67].

Weniger als für die Malerei ist für die frühmittelalterliche Plastik geschehen. Weitaus die bemerkenswertheste Leistung stellt hier die äusserst fleissige und gründliche Schrift Paul Clemen's über die merowingische und karolingische Plastik dar, in welcher der Verfasser auch seine Ansicht über die Reiterstatuette Karls d. Gr. im Musée Carnavalet von Neuem vertheidigt, während Wolfram ebenso entschieden an der seinigen festhält[68]. Die

---

(Mitth. der k. k. Central-Comm., N. F., XVIII. 129), 1892. — Walz, M., Garel von dem Blühenden Thal. Ein höfischer Roman aus dem Artussagenkreise von dem Pleier. Mit den Fresken des Garelsaales auf Runkelstein herausgegeben. Freiburg i.Br. 1892.

[61]) Herzog, H., Der Gänsefuss der Sibylle (Sep.-Abdruck aus dem Anz. für schweiz. Alterthumskunde, 1892, Nr. 1).

[62]) Sepp, J., Die Religion der alten Deutschen und ihr Fortbestand in Volkssagen, Aufzügen und Festbräuchen bis zur Gegenwart. Mit durchgreifender Religionsvergleichung. München 1890.

[63]) Pflugk-Harttung, v., Les Cycles épiques d'Irlande, leur date et leur caractère (Sep.-Abdr. Chartres).

[64]) Biese, Alfr., Die Entwickelung des Naturgefühles im Mittelalter und in der Neuzeit. 2. Ausg. Leipzig 1892.

[65]) Ilg, Alb., Beiträge zur Geschichte der Kunst und der Kunsttechnik aus mittelhochdeutschen Dichtungen (Quellenschriften f. Kunstgeschichte u. Kunsttechnik etc., N. F., V.). Wien 1892. Vgl. dazu indessen John Meier in Zeitschr. f. Kulturgesch. Bd. 1894.

[66]) Thalhofer, Valentin, Handbuch der katholischen Liturgik. II. Band, in 2 Abth. (Theol. Bibliothek XIII. 1—2.) Freiburg i. Br. 1890—93.

[67]) Bürkner, Richard, Kirchenschmuck und Kirchengeräth. Gotha 1892.

[68]) Clemen, Paul, Merowingische und karolingische Plastik (Sep.-Abdruck

Thätigkeit des hl. Bernward von Hildesheim ist von zwei Seiten neuerdings behandelt worden: von seinem hochw. Amtsnachfolger, dem Herrn Bischof Jacobi von Hildesheim [69]), und von Dr. A. Bertram, welcher in den Thüren von S. Sabina das Vorbild der Bernwardsthüren nachzuweisen sucht [70]). Einer spätern Zeit ist zum Theil die aber auch für eine frühere Periode beachtenswerthe Untersuchung Th. von Frimmel's über die Ceremonienringe gewidmet [71]). Das Gleiche gilt von Th. Hach's Aufsatz über das sog. Ansveruskreuz bei Ratzeburg [72]). Für die ältere mehr als für die spätere Zeit durchaus wichtig ist der vorzügliche Katalog der Sculpturwerke des Bayerischen Nationalmuseums, welchen wir den Herren Gg. Hager und J. A. Mayer verdanken [73]).

Nicht viel reicher steht es um Mehrung der die Geschichte der Architektur betreffenden Litteratur.

Die Anfänge menschlicher Wohnungen hat, mit specieller Berücksichtigung niederösterreichischer Ausgrabungen, P. Lambert Karner untersucht [74]). Seinen überaus interessanten Mittheilungen über die »Erdställe« in Niederösterreich sind die »Heidenlöcher« bei Goldbach am Boden- (Ueberlinger)-See an die Seite zu stellen (vgl. Kunstdkm. des Grossh. Baden I. 496). Interessant sind namentlich die nicht unbegründeten Vermuthungen, welche die Mauterner Ausgrabungen mit der frühesten Ausbreitung des Christenthums in den Donauländern in Beziehung setzen.

Drei der ältesten kirchlichen Stiftungen auf deutscher Erde haben eine neue Beleuchtung erfahren: die älteste Kathedrale von Metz, welche Archivdirector Wolfram in dem kürzlich (M. G. Epp. III. 134) publicirten Briefe des Gogus an den Metzer Bischof Petrus erwähnt findet [75]), und die Begräbnissstätte Kaiser Karl's d. Gr., welcher Grauert, Scheffer-Boichorst,

---

aus Bonner Jahrb. XCII). Bonn 1892. — Wolfram, Neue Untersuchungen über das Alter der Reiterstatuette Karls d. Gr. (Sep.-Abdruck aus dem Jahrb. d. Gesellsch. f. Lothr. Gesch. u. Alterthumskunde, III. 321 f., 1891—92).

[69]) Wilhelm Sommerwerk, gen. Jacobi, Der hl. Bernward von Hildesheim als Bischof, Fürst und Künstler. Hildesheim 1885.

[70]) (Bertram), Die Thüren von S. Sabina in Rom das Vorbild der Bernwardsthüren. Hildesheim (1892).

[71]) Frimmel, Th. v., Die Ceremonienringe in den Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses (Jahrb. d. k. Kunstsamml., 1892).

[72]) Hach, Th., Das sog. Ansveruskreuz bei Ratzeburg (Sep.-Abdruck aus der Zeitschr. d. Gesellsch. f. Schleswig-Holstein-Lauenburg. Gesch., XVII.).

[73]) Kataloge des Bayr. Nationalmuseums. IV. Bd. Allgemeine culturgeschichtl. Sammlungen. Die vorgeschichtlichen, römischen und merovingischen Alterthümer. Von Gg. Hager und J. A. Mayer. Mit über 350 Abbild. München 1892. 4°.

[74]) P. Lambert Karner, Ueber die Erdställe in Niederösterreich (Sep.-Abdruck Wiener Alterthumsverein 1886). — Ders., Ausgrabungen in Mautern 1890 bis 1891 (Mitth. d. k. k. Central-Comm. 1892). — Ders., Ueber vergleichende Resultate aus den letzten Forschungen in den künstlichen Höhlen Niederösterreichs (Sep.-Abdruck aus den Bl. des Vereins f. Landeskunde von Niederösterreich, 1889).

[75]) Wolfram, Die älteste Kathedrale zu Metz (Lothr. Jahrb. 1893).

v. Simson, Rauschen, Hansen, Clemen, Lindner ihre Aufmerksamkeit zuwandten [76]).

Die karolingischen Palastbauten hat Reber zum erstenmale einer kritischen Bearbeitung unterzogen [77]).

Ein Fund erster Ordnung war die Aufdeckung einer christlichen Basilika des 5. Jahrhunderts in Olympia. Die Ruinen stehen ausserhalb der Altis auf den fast völlig erhaltenen Resten eines hellenischen Baues, des sog. Ergasterion des Phidias. F. Adler hat sie in dem von ihm und Curtius herausgegebenen grossen Olympiawerke in musterhaftester Weise beschrieben und abgebildet. Die Kirche ist dreischiffig, hat weder Querhaus noch Ikonostase, lädt nach Osten in eine halbkreisförmige Apsis aus; der Chorraum erstreckt sich bis zu dem ersten östlichen Säulenpaar; nach Westen ist ein Narthex vorgelegt, vor welchem ein schmaler Hof mit Nebenräumen den Platz des Atriums einnimmt; der Zugang zu diesem Hofe bietet eine nicht westlich, sondern südlich angelegte Vorhalle.

Der Entwicklungsgeschichte des abendländischen Kirchengebäudes sind Hugo Graf und G. Dehio, beide in dieser Zeitschrift, nachgegangen, mit welchem Resultate braucht hier nicht wiederholt zu werden [78]). Von des Letztern und G. von Bezold's grossem Werke: »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes« ist mit der 4. und 5. Lieferung der Schluss des ersten Bandes erschienen, welcher die Kirchen des Cistercienserordens, den Centralbau, den romanischen Aussenbau, Einzelglieder und Decoration derselben behandelt [79]).

Erfreulich ist die Thätigkeit, welche fortdauernd der Inventarisirung der Kunstdenkmäler Deutschlands zugewandt wird. Diejenige des Königreichs Sachsens hat freilich durch den Tod des trefflichen Steche eine Unterbrechung erlitten. Dagegen ist nun auch Bayern mit seiner Kunsttopographie hervorgetreten, die von tüchtigen Kräften, wenn auch nach Principien ins Werk gesetzt wird, welchen ich nicht völlige Billigung entgegenbringen kann. Die württembergische, grossherzoglich hessische und die badische Kunsttopographie schreiten unterdessen weiter; in letzterer habe ich (Bd. III, 1892) u. a. den alten Kirchenschatz von S. Blasien zur Ver-

---

[76]) Grauert, Hist. Jahrb. XII. 172; XIII. 172; XIV. 302. — Scheffer-Boichorst, Mitth. d. Inst. f. österr. Geschichtsf., XIII. 107. — v. Simson, Zeitschrift f. Gesch. des Oberrheins, XLVI. 315. — Rauschen, Publ. d. Ges. f. rhein. Geschichtskunde, VII. 1892. — Hansen, Zeitschr. d. Aachener Gesch.-Vereins, XIV. 275. — Clemen eb. XI. 210. — Lindner eb. XIV. 1—212. — Ders., Preuss. Jahrb. XXXI. 431. Forsch. z. D. Gesch. XIX. 181.

[77]) Reber in den Abh. der k. bayr. Akademie d. Wissensch., Hist. Abth., XIX. 1, 713 (Bd. LXII).

[78]) Graf, Hugo, Neue Beiträge zur Entstehungsgeschichte der kreuzförmigen Basilika (Repert. f. Kunstwissensch. XV. 1, 94, 306, 447). — Dagegen Dehio, Zwei Probleme zur Geschichte der Anfänge des romanischen Baustiles (eb. XVI. 217).

[79]) Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, historisch und systematisch dargestellt. I. 4—5. Stuttgart 1892.

öffentlichung gebracht. Auch die »Kunstdenkmäler der Rheinprovinz« sind unter den rührigen Händen Paul Clemen's in ihren zweiten Band eingetreten, von dem Lieferung 1 den Kreis Rees bringt, während der erste Band in vier Lieferungen die Kreise Kempen, Geldern, Moers und Kleve umfasst — ein Werk, in welchem ein beneidenswerthes Material in mustergiltigster Weise vorgelegt ist. Unser hochverehrter Freund R. Rahn fährt fort, im Anzeiger für Schweiz. Alterthumskunde die Schweizer Kunsttopographie zu bearbeiten; neuestens erschienen darin im Auftrage der Eidgenössischen Landesmuseums-Commission »Die Mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn« (Zürich 1893). In diesem Zusammenhange ist auch der die Haupt'sche Kunsttopographie von Lauenburg wesentlich und in der nützlichsten Weise vervollständigenden Arbeiten Theodor Hach's in Lübeck zu gedenken [80]); nicht minder derjenigen von Joh. Graus in Graz, von denen die eine eine Uebersicht der Kirchen der Diöcese Seckau bringt, die andere in einem frisch und anziehend geschriebenen Bändchen einen willkommenen Führer zu den Denkmälern der spanischen Kunst bietet [81]).

Gehen wir zu den Zeitschriften über, so brachte diejenige für »Christliche Kunst« 1892 Beiträge von Clemen (Studien zur Geschichte der französischen Plastik, V. 225 f.); Effmann (Zur mittelalterl. Begräbnissweise, S. 253; alter Taufstein zu Seligenthal, S. 279); Humann (Der Centralbau auf dem Volkenhofe bei Nymwegen, S. 281); St. Beissel (Die Erzthüren und die Fassade von S. Zeno zu Verona); Schlie (Reliquienkästchen zu Schwerin).

Keppler's »Archiv für Christliche Kunst« 1892 X. 6 f. bot: Die Forts. von Eug. Keppler's Studie über phantastische, scherz- und boshafte Gebilde mittelalterlicher Kunst; S. 26: Inventar des Klosters Offenhausen; S. 36: Aus der Kunst der Athosklöster; S. 57: Klosterschätze von Kirchheim im Ries; S. 81: Stammbaumaltar in Gmünd; S. 83: Wolf, Rede über christliche Kunst. XI. Keppler: Die Wandmalereien in Burgfelden bei Balingen (sehr beachtenswerthe, sorgfältige Publication über dieses hochinteressante Pendant der Wandbilder der Reichenau, mit deren Schule das Burgfeldener Weltgericht unzweifelhaft zusammenhängt. Ich habe den Zusammenhang der Burgfelder Bilder mit denen der Reichenau und S. Angelo bereits in meiner Veröffentlichung über letztere besprochen).

Joh. Graus' »Kirchenschmuck« hat gleich der »Zeitschrift für bildende Kunst« auch im letzten Jahre meist der Gothik und Renaissance, bezw. der neuesten Kunst seine Aufmerksamkeit zugewendet. Das Gleiche gilt von der »Christl. Akademie« (Organ des Vereines »Christl. Akad.« zu Prag), welche

---

[80]) Hach, Theod., Die kirchliche Kunstarchäologie des Kreises Herzogthum Lauenburg (Sep.-Abdruck aus der Zeitschrift der Gesellsch. für Schleswig-Holstein, XVI.). — Ders., Die Bau- und Kunstdenkmäler im Kreise Lauenburg (Sep.-Abdruck aus dem Archiv des Vereins f. d. Gesch. des Herzogthums Lauenburg, 1891).

[81]) Graus, Joh., Uebersichtliche Schau auf die Kirchen der Diöcese Seckau. Graz 1893. — Ders., Eine Rundreise in Spanien. Ein Führer zu seinen Denkmalen, insbesondere christlicher Kunst. Würzburg (1892). (Woerl's Reisebibliothek.) 12°.

mehr Themata allgemeinerer und populärer Natur behandelt, und dem »Diöcesan-Archiv von Schwaben«, das nur hier und da Gegenstände der christl. Alterthumskunde berührt.

Aus dem Merz'schen »Christl. Kunstblatt« 1892 XXXIV. verzeichne ich Nr. 2 Zur Glockenkunde; Kreuzbild aus Barbarossa's Zeit in Ertingen (mit übereinandergelegten Füssen, aber im Charakter noch romanisch; zu früh datirt — es wird 13. Jahrhundert sein — aber gewiss eine der ältesten Darstellungen mit gekreuzten Füssen); Nr. 10 Victor Schultze über die christl. Denkmäler zu Hierapolis in Phrygien.

Aus den »Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande« LXXXII. (1892), S. 219: Mehlis, Zur mittelalterl. Alterthumskunde (Klosterkirchhof zu Heilsbruck in der Pfalz mit Inschriften des 13. und 14. Jahrhunderts); LXXXIII., S. 89: Humann, Die ältesten Bautheile des Münsters zu Essen; S. 108: Nordhoff, Krypta zu Meschede; S. 116: Ders., Baugenealogie der Adinghof'schen Krypta zu Paderborn; 224: Frauberger, Byzantinischer Purpurstoff im Gewerbemuseum zu Düsseldorf; S. 130: Jos. Klinkenberg, Studie zur Geschichte der Kölner Märtyrerinnen.

Die »Zeitschrift für bildende Kunst« und die »Kunstchronik« des letzten Jahres weisen in ihrem sonst so reichen Inhalte keinen Beitrag zur christlichen Kunstarchäologie auf.

Ich beschliesse damit meine diesjährige Uebersicht. Möge der für diesen Spätherbst angekündigte Congress christlicher Archäologen uns Anlass geben, neue und erfreuliche Fortschritte der Bewegung auf unserm Gebiete verzeichnen zu dürfen.

Freiburg i. Br. Mai 1893. *Franz Xaver Kraus.*

Malerei.

Koetschau, Dr. **Carl:** Barthel Beham und der Meister von Messkirch. Mit 10 Lichtdrucken. Strassburg, J. H. Ed. Heitz, 1893. 8°.

Nachdem bereits im Jahre 1890 F. X. Kraus in seinen Kunstdenkmälern des Grossherzogthums Baden II, 18 dem Bedenken, ob Barthel Beham die Gemälde in Messkirch und die übrigen Bilder dieser Gruppe ausgeführt habe, zum ersten Mal in der Litteratur Ausdruck gegeben hatte, wird hier, durch eine Reihe guter Abbildungen unterstützt, der Beweis erbracht, dass diese Bilder nicht Beham gehören, sondern einem seinem Namen nach unbekannten gleichzeitigen, vielleicht nur etwas jüngeren Meister, der unter der von Bayersdorfer herrührenden Bezeichnung eines »Meisters von Messkirch« als eine fest in sich abgeschlossene, bedeutsame Erscheinung in die Schaar der deutschen Renaissancemaler einzureihen ist. Dem hierfür beigebrachten äusseren Beweise, der auf einer von Dr. M. G. Zimmermann entdeckten und hier auf S. 6 mitgetheilten Urkunde des bayrischen Reichsarchivs zu München beruht, wonach der Herzog Ludwig von Bayern im März 1537 Barthel Beham gegen ein Jahresgehalt in seinen Dienst nahm, wohnt zwar keine unbedingt bindende, aber doch

eine durchaus bestätigende Kraft bei. Denn wenn es hiernach, da wir nicht wissen, ob der nur für ein Jahr ausgestellte Vertrag später erneut worden sei, auch nicht gerade unmöglich ist, dass Beham den Messkircher Altar, der den darauf angebrachten Wappen zufolge erst nach 1538 entstanden sein kann, noch in seinen letzten Lebensjahren († 1540) gemalt habe, so ist dies doch im höchsten Grade unwahrscheinlich. Vor allem aber ist der durch diese Untersuchung besonders klar gestellte ganz verschiedene Charakter beider Meister entscheidend. Barthel Beham ist ein durch die Italiener stark beeinflusster deutscher Kleinmeister; der Meister von Messkirch dagegen steht ihm, nach des Verfassers Worten (S. 23), »als eine an einen bestimmten Stoffkreis gebundene, trotz des öfters fremdländischen Ausputzes doch durch und durch deutsche Künstlerpersönlichkeit gegenüber, die sich in richtiger Erkenntniss der eigenen Fähigkeiten beschränkt, in eben dieser Beschränkung aber als Meister sich zeigt.«

Die Thätigkeit des Meisters umfasst gerade das dritte und vierte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts und beschränkt sich ganz auf Oberschwaben. Er mag daher auch aus der Gegend des Bodensees stammen, deren künstlerischen Mittelpunkt damals die freie Reichsstadt Ravensburg gebildet zu haben scheint. In seinen Lehrjahren, wohl kurz vor 1520, muss er stark durch Schäufelein beeinflusst worden sein, unter dessen Namen bisweilen seine Werke gehen, wie noch kürzlich der Christus am Oelberg in Berlin Nr. 631 von Barthel Beham auf Schäufelein umgetauft worden ist. Das beigefügte Verzeichniss führt 65 Gemälde seiner Hand auf, wobei jedoch alle Flügelbilder, und er malte gerade vorwiegend mehrtheilige Altarbilder, einzeln gezählt sind. Endlich werden ihm auch noch drei Zeichnungen gegeben, ein Blatt mit den hhl. Martin und Apollonia in der Albertina (mit Abbildung) und zwei aus der Klinkosch'schen Sammlung stammende Blätter bei Herrn A. Günther in München. Die Identität mit dem Monogrammisten M A, der einen Theil der in Besançon bewahrten Blätter des Maximilianeischen Gebetbuches mit Zeichnungen versehen hat, wird abgewiesen. *W. v. S.*

Die Handzeichnungen des Hans Baldung, gen. Grien. In Originalgrösse und Lichtdrucknachbildungen nach den Originalen in Basel, Berlin, Bern, Besançon, Braunschweig, Dessau, Dresden, Erlangen, Florenz, Frankfurt, Hamburg, Hannover, Karlsruhe, Kassel, Koburg, Kopenhagen, London, Luzern, Mailand, Paris, Prag, Schaffhausen, Stuttgart, Venedig, Weimar, Wien, Windsor, Würzburg. Mit Unterstützung der Regierung von Elsass-Lothringen und der Stadt Strassburg zum ersten Male herausgegeben von **Gabriel v. Térey.** Lichtdrucke aus der Anstalt des Hofphotographen J. Kraemer in Kehl. Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel), Strassburg.

Ueber die Wichtigkeit des Studiums der Handzeichnungen für die Erkenntniss der alten Meister ist kein Wort mehr zu verlieren. Aber wie schwierig ist einem dieses Studium noch immer gemacht und wie leicht könnte es sein. Ist doch kein anderes Kunstwerk auch nur annähernd mit derselben Treue wiederzugeben, wie es die verschiedenen graphischen Verfahren den Zeichnungen gegenüber im Stande sind. Und dennoch gibt es selbst bedeu-

tende Sammlungen, deren Schätze auch nicht einmal in den bescheidensten photographischen Reproductionen zu haben sind. Was wir davon bisher besitzen, verdanken wir im Wesentlichen der opferwilligen Thätigkeit der Braun-schen Firma. Aber Braun liess sein Licht leuchten über Gerechte und Ungerechte, über Bedeutendes und Gleichgültiges, über Aechtes und Falsches. Erst Lippmann hat die Aufgabe von wissenschaftlichem Standpunkt aus in Angriff genommen und in seinen Publicationen der Dürer- und der Rembrandtzeichnungen durch kritische Sichtung des Materials und hohe Vollendung des technischen Verfahrens Mustergültiges geschaffen. Dass dies Beispiel keine Nachfolge gefunden hat, ist angesichts der schwierigen Beschaffung der Vorbilder, der kostspieligen Herstellung der Nachbildungen nicht zu verwundern. Um so rückhaltlosere Anerkennung verdient das Unternehmen Térey's, die auf 35 Sammlungen verstreuten Handzeichnungen des trefflichen Strassburger Meisters zu veröffentlichen. Freilich wurde die Publication nur durch die weitgehendste Unterstützung des Statthalters der Reichslande und der Stadt Strassburg selbst ermöglicht, die damit ein Beispiel gegeben haben, das hoffentlich bei anderen Regierungen eine nicht minder verständnissvolle Nachahmung finden wird. Der vorliegende erste Band bringt die wohlgelungenen Lichtdrucke nach 84 in den Sammlungen von Basel, Berlin, Bern, Besançon, Braunschweig, Dessau und Dresden befindlichen Zeichnungen und als Text die genaue Beschreibung der einzelnen Blätter, sowie den Nachweis ihres Zusammenhanges mit Gemälden, Holzschnitten oder Stichen Hans Baldung's. Die zwei weiteren Bände sollen im Laufe des nächsten halben Jahres erscheinen. Im Schlussband beabsichtigt der Verfasser den Versuch zu machen, die Zeichnungen chronologisch zu ordnen und an ihnen den Entwicklungsgang des Meisters darzulegen. Es wird sich dann Gelegenheit bieten, ausführlicher auf das Werk zurückzukommen. *v. T.*

Museen und Sammlungen.

Metz. Stadtbibliothek. Sammlung Freiherr v. Salis.

Die Metzer Stadtbibliothek erfuhr im verflossenen Jahre eine wichtige Bereicherung dadurch, dass die am 2. Februar 1892 verstorbene Freifrau v. Salis, geborene v. Galhau, Gemahlin des am 1. October 1880 verstorbenen Freiherrn Louis Numa v. Salis auf Haldenstein, Lichtenstein und Grotenstein, durch testamentarische Bestimmung die reichhaltige Sammlung ihres Gemahls derselben vermachte. Leider ist die Benützung der Sammlung, wie mir Herr Alfeld, Stadtbibliothekar in Metz, gütigst mittheilte, wegen der Aufstellung derselben zur Zeit (wahrscheinlich bis Ostern) ausgeschlossen. So sei hier vorläufig aus dem Berichte der Stadtbibliothek Metz Folgendes entnommen:

„Die Bibliothek v. Salis, im eigentlichen Sinne des Wortes, umfasst an Druckwerken nur Erzeugnisse der französischen Litteratur der klassischen und modernen Richtung in beträchtlicher Auswahl und Vielseitigkeit, durchweg aufs Sorgfältigste, zu erheblichen Theilen in luxuriöser Ausstattung gebunden, insgesammt 3000 Bände. Den bleibenden Hauptwerth der v. Salisschen Sammlungen begründen daneben deren Handschriften in 142 Nummern. Diese sondern sich in zwei Abtheilungen: a) Eigentliche Handschriften (mit Bücherschrift), 118 Nummern. Sie stammen aus den verschiedensten Jahrhunderten (9.—18. Jahrhundert) und aus den verschiedensten Gegenden. Die grosse Mehrzahl kommt aus nordfranzösischen Bisthümern und Abteien, eine geringe Zahl aus Lothringen, einige wenige Stücke aus Altdeutschland und aus Norditalien (Venezien). Auch ihr Werth ist sehr verschieden: manche sind sehr minderwerthig, manche aber recht kostbar, von bedeutendem Geldwerthe. In kunstgeschichtlicher Beziehung enthält die Sammlung nicht wenige Werke, die wegen ihrer schönen und zum Theil merkwürdigen Miniaturen hohe Auszeichnung verdienen. Von diesen sind hervorzuheben: Fünf unter doppeltem Glasrahmen verwahrte prächtige Miniaturen aus dem 15. Jahrhundert, von Einigen dem König René zugeschrieben; sodann Nr. 23 das herrliche Pontifikale der erzbischöflichen Kathedrale von Sens aus dem 13. Jahrhundert; Nr. 34 (lateinisch) Evangelienbuch bayerischer Provenienz, Ende des 11. Jahrhunderts; Nr. 37 ein Sammelband aus dem 13. Jahrhundert; Nr. 38 der (la-

teinische) Text der Offenbarung Johannis; Nr. 93 ein Brevier, beide aus dem 13. Jahrhundert. — Besonders zu nennen ist noch ein in Nr. 140 befindliches einzelnes Pergamentblatt mit angelsächsischer Bücherschrift aus dem 6. oder Anfang des 8. Jahrhunderts, es bildet das älteste Schriftstück im derzeitigen Besitz der Metzer Stadtbibliothek.

Eine hervorragende Bereicherung endlich für letztere liegt in der v. Salisschen Sammlung von Kupferstichen und Radirungen der französischen Schule des 17. und 18. Jahrhunderts; neben manchem Mittelwerthigen annähernd vollständige Collectionen der Werke von Callot, Le Clerc (geborener Metzer), Picart, Fiquet, Mallery u. A. Erwähnt sei schliesslich der im grössten Maassstabe ausgeführte »Plan von Metz« um das Jahr 1738.«

Sobald die Sammlung zugänglich sein wird, beabsichtige ich über die kunsthistorisch interessanten Stücke derselben näheren Bericht zu erstatten.

G. v. Térey.

Mittheilungen über neue Forschungen.

Ueber die Statue des hl. Ludwig von Donatello, deren Entstehung und Schicksale bisher ganz im Dunkeln lagen, bringt der in Geschichte und Kunst seiner Vaterstadt wohlbeschlagene Florentiner Antiquar Pietro Franceschini in seiner neuesten Arbeit (L'oratorio di S. Michele in Orto, Firenze 1892), die auch sonst die Geschichte des Monumentes, das sie behandelt, durch viele bisher unbekannte urkundliche Nachrichten aufhellt, die folgenden interessanten Aufschlüsse. Das Magistratscollegium der Parte Guelfa, welches ausser den sogen. grossen Zünften allein durch Decret der Signorie vom Jahre 1339 berufen worden war, einen der Pfeiler der Loggia von Or S. Michele mit einer Statue zu schmücken, wird wohl schon vor 1404, da jenes Decret der Signorie gegen die Säumigen wiederholt wurde, ein mit einem Bildwerk geziertes Tabernakel am genannten Bau besessen haben, doch ist darüber nichts bekannt. Erst um 1420 scheint die genannte Behörde die Herstellung eines neuen, prächtigeren, dem veränderten Kunstgeschmacke genügenden Tabernakels und der darin aufzustellenden Statue ihres Schutzpatrons, des hl. Ludwig von Toulouse, an Donatello vergeben zu haben, denn am 19. Mai 1423 weist sie für deren Vollendung die Summe von 300 Goldgulden an. Als die Parte Guelfa dann später, nachdem die Popolanen und an ihrer Spitze die Medici zur Herrschaft gelangt waren, immer mehr in den Hintergrund gedrängt wurde, zwang man sie auch im Jahre 1459, ihr Tabernakel an Or S. Michele an die Handelsbehörde, die Università dei Mercanti, auch Magistrato de' Sei della Mercanzia genannt, abzutreten, die denn auch im April 1463 gegen eine Entschädigung von 150 Gulden das Eigenthumsrecht daran erwarb, Wappen und Inschrift der früheren Besitzerin tilgen und die eigenen anbringen liess, sowie den Auftrag zu einer neuen Statue für das Tabernakel unverweilt an Verrocchio ertheilte, der auch schon 1464 mit der Arbeit daran beschäftigt ist. Seine berühmte Gruppe des Christus und Thomas wurde dann am 21. Juni 1483 aufgestellt (dies ist das von Luca Landucci angegebene Datum, während Franceschini dafür, jedoch ohne Quellenangabe, erst den 20. Dec. 1486 verzeichnet). Durch diese Mittheilungen werden nicht nur Vasari's Fabeleien (III, 362) widerlegt, sondern auch einige der Angaben seiner neuesten Annotatoren berichtigt. Vor Allem aber wird dadurch zuerst die Entstehung von

Donatello's hl. Ludwig um das Jahr 1423 festgestellt und der Ansicht v. Tschudi's Recht gegeben, der allein ihn, nach stilkritischen Gründen urtheilend, eben dieser Zeit zugewiesen hatte, während die übrigen Biographen des Meisters (Schmarsow, Semper) ihn einer um etwa zwanzig Jahre jüngeren Entwicklungsepoche desselben zuzutheilen geneigt waren. Und so erklärt sich denn auch die von Schmarsow nach dem Stil der Formen behauptete Mitarbeit Michelozzo's an dem in Rede stehenden Tabernakel ganz natürlich dadurch, dass dessen Entstehung eben in die Zeit der gemeinsamen Thätigkeit der beiden Meister in den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts fiel, während sich die aus der vermeintlich viel späteren Entstehung von Tabernakel und Statue abgeleitete Annahme Semrau's, die Verbindung Donatello's mit dem jüngeren Genossen sei auch in den vierziger Jahren noch nicht ganz gelöst gewesen, als irrthümlich erweist. — Für den jetzigen Ort der Statue in S. Croce weiss Franceschini nur die Vermuthung vorzubringen, die Parte Guelfa habe sie wohl desshalb dem Kloster geschenkt, weil der Heilige dem Orden desselben angehört hatte. Betreffs einer zweiten Statue Donatello's an dem gleichen Baudenkmal, des hl. Marcus der Leineweberzunft, berichtigt Franceschini die bisher angenommene Meinung, dass sie ursprünglich an Niccolò Lamberti vergeben gewesen sei, indem er aus dem Wortlaut der betreffenden Urkunden nachweist, wie sich der Auftrag an den ebengenannten Meister nur auf die Herbeischaffung eines geeigneten, roh zubehauenen Marmorblocks aus Carrara bezog, wie erst nach zwei Jahren eine Commission ernannt wurde, um diesen von Niccolò zu übernehmen, wie ihr zugleich Vollmacht gegeben wurde, »a potere quella (la statua) allogare et intagliare et finire« (wobei nach dem Vorhergehenden der letzte Ausdruck nur so gedeutet werden kann, dass aus dem abbozzirten Block das Bildwerk vollends herausgehauen werden sollte).

C. v. F.

Guglielmo Bergamasco. Die über diesen bedeutenden venezianischen Bildhauerarchitekten bisher ermittelten urkundlichen Daten stellt M. Caffi in einer interessanten Studie im Nuovo Archivio veneto (t. III, 1892, p. 157 ff.) zusammen. Sein Name, wie er selbst ihn in den vorhandenen Verträgen unterzeichnet, lautet: »Guglielmo oder Vielmo quondam ser Jacoino del Zano (d'Alzano) tagliapietra.« Alzano ist ein bedeutender Ort der Provinz Bergamo. In einer Urkunde des Archivs ihrer Hauptkirche fand Caffi einen »Vielmo Vielmi squadrator« verzeichnet, den er nicht ohne Grund für identisch mit unserem Meister hält. Ueber seine Thätigkeit ausserhalb Venedigs sind bisher keine Nachrichten zum Vorschein gekommen. Wahrscheinlich war er schon in früher Jugend dorthin gekommen, wo er dann sein ganzes Leben zubrachte. Die früheste urkundliche Angabe über ihn reicht ins Jahr 1517 zurück. Am 1. Sept. werden unter der Oberleitung des Proto (Chefarchitekten) Buono die Steinhauerarbeiten für das dritte Geschoss der Procurazie vecchie »magister Guielmo et magister Rocco lapicidis« vergeben. Es ist sehr wahrscheinlich, dass der erste der genannten Meister unser Guglielmo ist, denn schon drei Jahre darauf (1520) ist er unzweifelhaft an einer Arbeit in der heute nicht

mehr bestehenden Kirche S. Antonio di Castello beschäftigt: es haben nämlich dazumal »M° Guielmo de Jac° con M° Thadio fo de Bort° e M° Silvestro de Jac° « den Altar der Capp. Ottoboni in reicherer Form herzustellen. Ob Silvestro vielleicht ein Bruder Guglielmo's gewesen sei, bleibt dahingestellt. Dieser wohnte schon damals in San Cassan und hatte seine Werkstatt in Sant' Aponal. Dafür, dass die Porta del Portello in Padua (vollendet 1520) und jene di S. Tomaso in Treviso auch unserem Meister zugehören, wie Temanza will, lassen sich keine urkundlichen Belege beibringen. Auch für die ihm von demselben Schriftsteller beigelegte Autorschaft des Pal. dei Camerlenghi a Rialto (1525) ist dasselbe der Fall. Sein Name kommt überhaupt unter den Proti der Procuratoren de Sopra und des Magistrato del Sale (welche Behörden den Bau der öffentlichen Gebäude zu leiten hatten) gar nicht vor. Auch die heute zerstörte Capp. di Maria Vergine e S. Anna auf der Isola della Grazia, die einst das Erbbegräbniss der Trevisani enthielt, und in der Stadt Porto-Gruaro die Paläste Fabris, Rivalta und Tasca werden unserem Meister, jedoch bloss durch Ueberlieferung zugetheilt. (Das Portal des letztgenannten [übrigens nie vollendeten] Palastes wurde nach Venedig übertragen und an einem Hause an Ponte della Guerra wieder aufgerichtet.) — Vom 6. Dec. 1523 datirt der (hier zuerst publicirte) Vertrag, den Guglielmo mit den Procuratoren de Citra, als Testamentsvollstreckern Verde's della Scala, Gattin des Markgrafen Niccolò d' Este († 1463) betreffs der Ausführung ihrer mit einem Altar zu verbindenden Grabstätte in S. Maria de' Servi abschloss. Der Entwurf dazu war auch von ihm verfertigt, die (jetzt nicht mehr vorhandene) Grabplatte mit der Gestalt der Stifterin aber stammte noch aus der Zeit kurz nach ihrem Tode her. Guglielmo wurde dafür mit 145 Ducaten belohnt. Der als Zeuge anwesende Proto Bartol. Buon der jüngere († 1529) wird in dem Schriftstück als Verwandter Guglielmo's bezeichnet, woraus sich auf die bergamaskische Abkunft auch desselben schliessen lässt. Ausser Guglielmo sind an dem Werke noch als Lieferanten des Steinmaterials, Vergolder, Gelbgiesser (für ein Paar Altarleuchter) und Bildhauer vier andere Bergamasken beschäftigt, von denen namentlich »Maistro Bortolamio di Francesco da Bergamo scultor a santo Apostolo« hervorzuheben ist; er erhält am 24. Aug. 1524 den Auftrag, für 40 Ducaten die Statue der hl. Magdalena zu meisseln, die den Altar schmücken sollte. Als die Servitenkirche 1812 niedergelegt wurde, ward der Altar Guglielmo's nach S. Giovanni e Paolo übertragen, wo er heute noch als erster Altar des linken Seitenschiffs besteht. Nur umschliesst er jetzt nicht mehr die Magdalenenstatue Meister Bartolomeo's, sondern einen hl. Hieronymus von Aless. Vittoria (aus der Scuola di S. Gerolamo a S. Fantino hierher übertragen), während jene ihre Aufstellung in der ersten Capelle rechts vom Chor auf einem Altar aus der Schule der Lombardi zwischen den Statuen gleichen Ursprungs der hhl. Andreas und Philippus gefunden hat. — Am 15. Nov. 1524 übernimmt Guglielmo die Ausführung des Hochaltars in S. Salvatore, den er dann nach einem am 4. Dec. 1528 von ihm gelieferten Modelle auch wirklich herstellt (s. Arch. venet. XXVIII, 1884, III, p. 30 und Repertorium X, 444). — In den Jahren 1527—1534 erbaute er sodann im Auftrage der Procuratori de

Citra auf Kosten der Margherita Vittüri, Wittwe des Giov. Miani, den nach diesem Capp. Emiliani genannten reizenden sechseckigen Anbau an die Kirche S. Michele auf der gleichnamigen Insel zwischen Murano und Venedig (s. Arch. venet. t. XXXI, 1886, I, p. 496 und Repertorium X, 443). Ob die Sculpturen im Innern der Kapelle auch sein oder seines Mitarbeiters Giov. Ant. da Carona Werk seien, oder von einem dritten Bildner herrühren, ist aus den Urkunden nicht zu entnehmen. — 1534 finden wir Guglielmo mit der Vollendung des von einem anderen Architekten unvollendet hinterlassenen Chors von S. Maria de' Servi beschäftigt; im Jahre 1546 gibt er ein sachverständiges Gutachten über die an der Fassade des Dormitoriums des Servitenklosters ausgeführten Arbeiten ab. In den Jahren 1547 und 1549 endlich begegnet er uns zum letzten Mal als Architekt der Nonnen von S. M. delle Vergini, indem er als solcher die Arbeiten für die Herstellung des Nonnenchors oder Empore in der Kirche leitet. *C. v. F.*

Zur Biographie des Veroneser Malers Niccolò Giolfino bringt Gius. Biadego bisher unbekannte Daten bei (Nuovo Archivio veneto t. 4, 1892 pag. 161 ff.). Aus der Bezeichnung zweier ihm zugeschriebener Bilder schliessend nahm man seine Thätigkeit zwischen den Jahren 1486 und 1518 an. Aus den Acten eines Prozesses, in dem Nic. Giolfino als Sachverständiger vorkommt, fand nun Biadego, dass er zwischen dem 3. März und 11. Juni 1555 gestorben sein müsse. Ebenso ergab sich aus den Volkszählungslisten der Jahre 1490 und 1501 für denselben übereinstimmend 1476 als Geburtsjahr. Daraus folgt nun aber, dass das mit N. J. (Nicolaus Julphinus) und der Jahreszahl 1486 bezeichnete und bisher ihm zugeschriebene Bild in S. Maria della Scala nicht dem damals erst Zehnjährigen angehören könne. Da nun in jener Zählungsliste vom Jahre 1490 als Vater Niccolò's ein »Nicolò q. m°. Bartholome Intagliator« erscheint (als dessen Geburtsjahr sich eben dort her 1450 feststellen, bezüglich des Todesjahres aber nur constatiren lässt, dass er zwischen 1492 und 1501 starb), so ist Biadego geneigt, das Bild von 1486 ihm zuzutheilen. Darin, dass er als Bildhauer qualifizirt erscheint, sieht Biadego kein Hinderniss für seine Attribution, bietet doch die Renaissance so viele Beispiele der gleichzeitigen Bethätigung eines und desselben Meisters bei beiden Schwesterkünsten. Dagegen führt er als Argumente für seine Annahme einerseits den verschiedenen Stilcharakter der beiden Bilder von 1486 und 1518 (das zweite befindet sich in der Capp. Miniscalchi in S. Anastasia) und namentlich auch den Umstand an, dass das letztere eine aus den drei Buchstaben N. J. und V. (Nicolaus Julphinus Veronensis) monogrammatisch zusammengesetzte, also von der des ersteren verschiedene Bezeichnung trägt, woraus mit Wahrscheinlichkeit auf zwei verschiedene Meister geschlossen werden muss. Ueber Paolo Giolfino, den Zannandreis (Le vite dei pittori scultori e achitetti veronesi, Verona 1891 p. 116) zum Vater Niccolò's und Zeitgenossen der schon in den Jahren 1450 und 1476 mit Werken beglaubigten beiden Benaglio macht, konnte Biadego nichts urkundliches feststellen. Sicher ist nur, dass keiner der beiden Niccolò sein Sohn war. *C. v. F.*

Zu van Dyck. In den culturhistorisch sehr interessanten Memoiren der Herzogin Sophie, nachmals Kurfürstin von Hannover (herausgegeben von Dr. A. Köcher, Publicationen aus den königlich preussischen Staatsarchiven IV. Band. Leipzig. S. Hirzel 1879), S. 38 findet sich folgende Notiz, die zeigt, wie sehr van Dyck seine Porträts zu idealisiren pflegte. Die Kurfürstin erzählt da, dass die Königin Henriette Marie von England, Gemahlin Karls I., im Jahre 1642 ihre Mutter Elisabeth Stuart, Gemahlin Friedrichs V. von der Pfalz, im Haag besucht habe. Sie fährt dann fort:

Les beaux pourtraits de van Dyck m'avoient donné une si belle idée de toutes les dames d'Angleterre que j'estois surplise de voir que la reine, que je m'avois veue si belle en peinture, estoit une petite femme montée sur du siège, les bras longs et secs, les épaules dissemblables et les dens comme des défences qui luy sortaient de la bouche. Pourtant après que je l'avois considérée, je luy trouvois les yeux très-beaux, le nez bien foit et le teint admirable. Elle me fit l'honneur de me dire qu'elle trouvoit que je ressemblois un peu à Mad. sa fille. Cela me plut si fort, que je la trouvois belle depuis ce temps-là.

Freiburg i. B. *Edmund Braun.*

Forschungen zur holländischen Kunstgeschichte. Im letzterschienenen Jahrgang von »Oud-Holland« weist E. W. Moes (S. 30 ff.) nach, dass der grosse Bakhuizen im Louvre (Nr. 6 der Holländischen Schule) ein Geschenk der Stadt Amsterdam an den Marquis de Lionne gewesen ist, dabei die Angaben Houbrakens und des Louvrekatalogs in mehreren Punkten berichtigend.

A. Bredius gibt zum ersten Male eine Monographie des vielseitigen Malers Pieter Potter (S. 34), worin er seine archivalischen Funde über des Künstlers Leben und ein Verzeichniss über die ihm bekannten Gemälde desselben niederlegt.

S. 127 publicirt derselbe Autor ein Document über die Bildnisse eines Schiffsführers Joris de Callery, der sich von Paulus Lesire, Moses von Wttenbroeck, Louis Queborn, Anthonis van Dyck, Jan Lievensz, Rembrandt und nochmals von Lievensz hat porträtiren lassen.

Der Director des Rotterdamer Museums P. Haverkorn van Rijsewijck setzt seine Publicationen über die Künstler seines Wohnortes fort. Sie betreffen diesmal die Maler Cl. Jan van Willigen, A. de Lorme (S. 47 ff.), J. W. Decker (S. 125 f.) und Simon de Vlieger (S. 229 ff.). In letzterem Aufsatz wird u. A. zum ersten Male das urkundliche Beerdigungsdatum des Künstlers: 13. März 1653, mitgetheilt.

Mehr cultur- als rein kunstgeschichtlichen Inhalts ist der Aufsatz, worin Max Rooses über den Werth des Geldes im Anfang des 17. Jahrhunderts Mittheilungen macht (S. 53 ff.). Mit Rücksicht auf die Schlüsse des Verfassers bezüglich der Preise, welche die derzeitigen Künstler für ihre Werke erhielten, verdient der Artikel jedoch auch hier Erwähnung.

J. F. M. Sterck theilt die Schicksale der Familiencapelle der Boelen und Otter in der Neuen Kirche zu Amsterdam mit (S. 65) und gibt Abbildungen einiger dort vorhandener oder vorhanden gewesener Kunstwerke.

J. Six macht S. 96 ff. einige Bemerkungen über eine Anzahl von Meisterwerken im Ryksmuseum zu Amsterdam: 1. Die Cartouche mit den Namen der dargestellten Personen auf der Nachtwache ist von Rembrandt selbst gemalt (gegen D. C. Meyer und Joh. Dyserinck); 2. das Schützenmahl des B. v. d. Helst ist nicht nennenswerth verstümmelt (gegen Dyserinck); 3. die Landschaft Nr. 437 von Joris Verhagen ist vielmehr ein Jac. Ruisdael; 4. das grosse Schützenstück des v. d. Helst gehört in das Jahr 1643, nicht 1639; 5. die Staalmeesters von Rembrandt tragen eine zweite ächte Bezeichnung: Rembrandt f. 1662; 6. im Regentenstück Anraadt's, worauf das Porträt des F. Bol vorkommt, ist dies vom Künstler selbst hingemalt; 7. das Doppelbildniss des F. Hals stellt nicht den Künstler mit seiner Frau dar; 8. der Antheil des P. Codde an dem Hals'schen Schützenstück von 1637 wird in Einzelheiten nachgewiesen; 9. die Porträts auf dem von Dou und Berchem gemeinschaftlich gemalten Bilde Nr. 279 stellen vielleicht letzteren Künstler mit seiner Frau dar.

Derselbe Autor handelt auf S. 154 ff. über die Beziehungen Rembrandt's zur Familie Six und versucht nachzuweisen, dass die Ausdrücke »insignis pictor« und »in arte sua abunde sagax et vix ulli secundus«, die in einem Krankheitsbericht in Nic. Tulp's Observationes Medicae aus dem Jahre 1641 vorkommen, sich nur auf Rembrandt beziehen können. Ist dies richtig, dann hätte der Künstler ab und zu an Anfällen von Schwermuth und eingebildeten Schwächezuständen gelitten.

C. Hofstede de Groot berichtet auf S. 129 ff. und S. 211 ff. über die von ihm in Schottland gesehenen Holländischen Bilder in sechs öffentlichen und elf Privatsammlungen. Fast sämmtliche Grossmeister der Schule sind zum Theil in hervorragenden Bildern vertreten. Ebensowenig fehlen die Kleinmeister und die rariores.

Der Aufsatz von Dr. J. A. Worp über Elias Herckmans (S. 162 ff.) hat nur insofern kunsthistorisches Interesse, als dieser der Verfasser des Gedichts »Der Zeevaert Lof« war [1]).

Dr. Johs. Dyserinck fügt seinen beiden anderortig erschienenen Monographien über Rembrandt's Nachtwache und v. d. Helst's Schützenmahl jetzt eine dritte über die vier Hauptleute des St. Sebastiandoelen des letzteren Künstlers zu (S. 193 ff.) und weist die Schicksale dieses von ihm für das Meisterwerk v. d. Helst's gehaltenen Bildes nach.

---

[1]) In diesem 1634 erschienenen Buch kommt die unter dem Namen »La fortune contraire« bekannte Radirung Rembrandt's (B. 111) vor, welche von Seymour Haden dem F. Bol zugeschrieben wird. Rovinski in seinem jüngst erschienenen trefflichen Werke »l'Oeuvre gravé des élèves de Rembrandt« scheint auch zu dieser Ansicht hinzuneigen, indem er sagt »c'est la seule pièce qui ait quelque ressemblance avec les pièces de Bol«. Zu bemerken ist jedoch, dass das Datum 1633 diese Zuschreibung wenn nicht unmöglich, so doch ganz unwahrscheinlich macht, da die ersten datirten Werke Bol's aus den 40er Jahren stammen und er 1633 erst 16—17 Jahre alt war.

Im »Nederlandschen Spectator« von 1893 berichtet A. Bredius auf S. 76 ff. über die Winterausstellung der Royal Academy in London, S. 180 über die Erwerbung von zwei Bildern von W. C. Duyster durch die National-Gallery, S. 189 über die Auction Field (10. Juni 1893) und S. 214 über die Auction Bingham Mildmay (24. Juni 1893) ebendort.

J. Gimberg theilt auf S. 326 Neues mit über den Erbauer des sogen. Wijnhuis zu Lütfen. Es geht aus seinem Aufsatz hervor, dass Jacob van Winshem, Henric van Lochteren und Johannes Schut, die mit Dr. jur. Engelbert Upten Orth inschriftlich als Architekten oder »Timmermeister« vorkommen und in Folge dessen bei Galland und in der früheren Litteratur als Baumeister registrirt worden sind, thatsächlich nur diejenigen zeitweiligen Mitglieder des Magistrats gewesen sind, die während des Baues die Oberaufsicht über die von der Stadt ausgeführten Bauten hatten.

C. Hofstede de Groot handelt auf S. 61 über Hobbema's Allee von Middelharnis und ihre Geschichte, ehe sie etwa 1822 nach England verkauft wurde. Das Bild war 1782 vermuthlich um f. 25,50 oder weniger in öffentlicher Auction für das Rathhaus des dargestellten Dorfes angekauft worden und schmückte bis 1822 dessen Gemeindezimmer. Dann wurde es gegen eine Copie darnach und eine entzückende Landschaft aus Gelderland, beide von A. v. d. Koogh, getauscht.

Auf S. 421 bildet Rembrandt Imitator den Titel eines Aufsatzes vom selben Verfasser, in welchem er die Fälle verzeichnet, in denen eine Nachahmung Rembrandt's von älteren Vorbildern nachzuweisen ist.

Im »Haagsch Jaarboekje« für 1894 schrieb A. Bredius (S. 85 ff.) eine Biographie des Haager Maler-Architekten Barth. v. Bassen und setzte C. Hofstede de Groot seine im vorigen Jahrgange begonnene Uebersicht über die neuen Erwerbungen der beiden dortigen Museen fort (S. 163 ff.). In beiden Jahrgängen handelt C. H. Peters über Bauwerke seines Wohnortes; das eine Mal (1893 S. 131 ff.) über die 1650 gebaute Neue Kirche und den protestantischen Kirchenbau in den Niederlanden überhaupt, das andere Mal (1894 S. 5 ff.) über den jetzt unter dem Gesammtnamen Binnenhof bekannten Gebäudecomplex und speciell über dessen älteste aus dem 13. Jahrhundert stammenden Theile.

Derselbe Architekt hat im »Groning'schen Volksalmanak« für 1894 seinen durch vier Jahrgänge fortgesetzten Artikel über Oud-Groninger Kunst zum Abschluss gebracht. Seine werthvollen Forschungen beziehen sich vornehmlich auf die mittelalterliche Tuff- und Backsteinbaukunst jener Provinz.

Im Jahrgang 1893 hat C. Hofstede de Groot zusammengestellt, was ihm über Groninger Maler des 16. und 17. Jahrhunderts bekannt geworden ist. Eine Beilage zählt das Oeuvre von Adam Camerarius (12 Stück) auf.

In der »Dietsche Warande« findet sich Folgendes:

1894. S. 44 Over de twee schilderijen van Ant. van Dyck te Dendermonde von J. Broeckaert. (Der für die Kapuzinerkirche gemalte Christus am Kreuz und die Anbetung der Hirten der Liebfrauenkirche.)

S. 127 Het Hause of Oostershuis te Antwerpen, unlängst abgebrannt, mit einer Abbildung von L. Mathot.

1893. S. 46 ergänzt Ch. C. V. Verreyt seine im Jahrgang 1891 gemachten Mittheilungen über die gemalten Darstellungen des Gefechtes zwischen Breauté und Lekkerbeetje auf der Haide unfern Herzogenbusch. Er kommt jetzt zu einer Gesammtzahl von 35 Stück.

S. 302 veröffentlicht Karel Piot ein Inventar der Kunstwerke der Abtei St. Adriaan zu Geeraardsbergen aus einer Handschrift vom Jahre 1695.

S. 462 ff. und 586 ff. kommt eine Studie desselben Verfassers vor über die Stecher Jacobus und J. G. und Frans Harrenijn, die um 1700 in den nördlichen und in den südlichen Niederlanden thätig gewesen sind.

S. 333 ff. handelt H. J. Biegelaar über Philipp II. von Spanien als Kunstmäcen.

S. 343 ff. publicirt J. H. Hofman seine Notizen aus den Utrechter Archiven über die Künstler Joost Cornelisz und Cornelis Droochsloot. Letzterer wird dadurch zum ersten Male als Maler ans Licht gebracht.

S. 478 gibt derselbe je eine von ihm gefundene Notiz aus den Amsterdamer Archiven über die Heirath der Maler Michiel van Musscher, Hendrik Wellink und des Stechers Andries Karstensz de Let. Die Notiz über van Musscher ist schon vor Jahren in Oud Holland erschienen.

S. 560 ff. theilt der Mecheler Stadtarchivar V. Hermans einige Notizen über den dortigen Künstler Antoni Stevens und seine Familie mit.

»The Portfolio« vom Januar 1894 enthält eine Monographie des englischen Radirers T. G. Hamerton über die Radirungen Rembrandt's. Der Aufsatz bringt wenig Neues und steht in Bezug auf die Lebensdaten über den Künstler und die Kritik seiner Werke auf etwas veraltetem Standpunkte. Vosmaer, Dutuit, Seymour Haden und Middleton sind die Leitsterne des Verfassers. Die auf dem Continent erschienenen neueren Publicationen von de Vries, Sträter, v. Seidlitz, Jordan, ja sogar Rovinski sind ihm unbekannt geblieben. —

E. W. Moes Iconographia Batava ist jetzt bis zur siebten Lieferung (Diederik) vorgeschritten. Nach der Vollendung eines jeden Buchstabens des Alphabets erscheinen provisorische Malerregister, die zum Schluss zu einem Gesammtregister verarbeitet werden sollen.

Victor de Stuers, Aanteekeningen, betreffende Zeelands Monumenten, eine kurzgefasste Gelegenheitsschrift, anlässlich einer Ausstellung Zeeländischer Alterthümer im Haager Kunstkring geschrieben. Vgl. D. E. C. Knuttel im Nederl. Spectator 1893 S. 93. *C. Hofstede de Groot.*



Julius Meyer.

Am 16. December des verflossenen Jahres starb in München der langjährige Director der Berliner Galerie, Geheimrath Dr. Julius Meyer. Von seiner Stellung war er bereits im Jahre 1890 zurückgetreten, da ein schweres nervöses Leiden seine Thätigkeit mehr und mehr gelähmt hatte; bis zu seinem Tode hat er aber den Berliner Sammlungen sein wärmstes Interesse bewahrt und hat dasselbe durch die Leitung des »Berliner Galeriewerk« und seine Mitarbeit daran bethätigt. Sein Amt, seine litterarische Thätigkeit, namentlich als Herausgeber des »Künstlerlexikon«, und sein allgemeines Interesse an der Entwicklung der modernen Kunst und Litteratur brachten ihn in nähere Beziehung zu einem weiten Kreise von Gelehrten und Künstlern; sie Alle werden dem Dahingeschiedenen mit seiner gewinnenden Freundlichkeit, seinem offenen Charakter, seinem Taktgefühl, mit seinem Geschmack und vielseitigen Wissen, seiner formvollendeten Ausdrucksweise ein warmes Andenken bewahren.

Meyer wurde geboren zu Aachen am 26. Mai 1830, als der Sohn eines Hannoveraners, der eine Zeit lang als Offizier in der hannöverschen Armee gedient hatte. Seine Gymnasialbildung erhielt er in Mannheim und studirte Jurisprudenz in Göttingen; 1850 unterbrach er seine Studien durch einen einjährigen Aufenthalt in Paris im Hause eines Onkels, der dort als Bankier angesessen war. Als er 1851 zur Universität zurückkehrte — er wählte Heidelberg —, wendete er sich philosophischen und ästhetischen Studien zu; aus diesen ging auch seine Doctordissertation hervor, welche »die Geschichte der deutschen Aesthetik seit Kant« behandelte (1852). Bald darauf verheirathete sich Meyer und gründete sein Heim in München, dessen künstlerische Kreise und Sammlungen ihn besonders anzogen. Im Verkehr mit den hervorragendsten Künstlern und Gelehrten (mit Kuno Fischer und Strauss trat er in ein enges Freundschaftsverhältniss), wie durch längere Reisen, namentlich durch wiederholten Aufenthalt in Paris entwickelte sich aus seinen allgemeinen ästhetischen und litterarischen Studien immer bestimmter seine Neigung für die bildende Kunst. Seine Anschauungen klärten sich und gewannen feste Form zuerst in einer Reihe von Aufsätzen über Architektur und Malerei, welche Meyer unter einem Pseudonym im Anfange der sechziger Jahre in den Grenzboten veröffentlichte; ähnliche Aufsätze folgten in der 1866 von E. A. Seemann in Leipzig begründeten »Zeitschrift für bildende Kunst«. Mit vollem

Freimuth und doch ohne jede Gehässigkeit deckte er die phrasenhafte, unkünstlerische Richtung der damaligen deutschen Malerei auf; durch seine klare Auffassung und die formvollendete Darstellungsweise hat er nicht wenig dazu beigetragen, einer gesunden Auffassung der Kunst bei uns in Deutschland auch in weiteren Kreisen die Bahn zu ebnen. Den Abschluss und die reife Frucht dieser Studien bildet seine 1867 ausgegebene »Geschichte der modernen französischen Malerei«. Nicht aus Vorliebe für Frankreich oder für die französische Kunst hatte er dies Thema gewählt, sondern weil »in der französischen Malerei vollständiger und deutlicher als in irgend einem anderen Zweige der Kunst nicht blos das eigene Leben der Franzosen, sondern auch die allgemeine Anschauung und Gesittung des Jahrhunderts zum Ausdruck kommt«. Den Gesichtspunkt, von dem er bei der Betrachtung der modernen Kunst ausging und den er auch in seinen späteren Arbeiten inne gehalten hat, kennzeichnet er selbst im Vorwort dieses Buches dahin: »in dem goldenen Rahmen der Kunst die dem Jahrhundert eigenthümlichen Züge wiederzufinden, ihre lebendige Wechselwirkung mit dessen durchgreifenden Kräften und Bestrebungen zu verfolgen, mit einem Wort in ihr einen Spiegel des ganzen Culturlebens zu sehen, in dem als in einem zwar kleineren, aber klaren Bilde seine Strahlen sich sammeln.«

Neben der Beschäftigung mit der zeitgenössischen Kunst hatte Meyer mehr und mehr auch in die alte Kunst sich hineingearbeitet. Eine erste reife Frucht seiner Studien nach dieser Richtung war die 1871 erschienene Monographie über Correggio. Die begeisterte Verehrung des Verfassers für diesen Künstler hat seiner Darstellungsweise eine ungewöhnliche Wärme gegeben, ohne dass davon die kritische Betrachtung irgendwie beeinträchtigt wäre. In der gewissenhaften Heranziehung der Urkunden und der älteren Litteratur, in der scharfen Kritik der einzelnen Werke, in der Beherrschung des ganzen Materials und in der fliessenden Behandlungsweise desselben, in der ästhetischen Würdigung der Bedeutung des Künstlers und seiner Charakteristik, ist Meyer's »Correggio« eine epochemachende Arbeit gewesen.

Für seine Freude an der Arbeit und seine Schaffenskraft in jenen Jahren ist es ein glänzendes Zeugniss, dass er fast gleichzeitig mit der Uebernahme der verantwortlichen Stellung der Berliner Galerieverwaltung mit dem Verleger Engelmann eine Umarbeitung des Nagler'schen Künstlerlexikons im grossen Stil entwarf und in Angriff nahm. Die ganze Schaar der namhaften Schriftsteller des In- und Auslandes hatte er mit für seine Arbeit zu begeistern und heranzuziehen gewusst; aber gerade diese Zahl der Mitarbeiter und der Umfang, in dem die Arbeit geplant war, hinderten den gedeihlichen Fortschritt derselben und machten einen Abschluss geradezu unmöglich. Die Versuche, dieser unüberwindlichen Schwierigkeiten Herr zu werden, haben dem Herausgeber des Neuen Künstlerlexikons ein Jahrzehnt hindurch schwere Sorgen und Mühen gemacht und seiner Gesundheit durch die Entwicklung eines nervösen Leidens den unheilvollen Stoss gegeben.

Erfolgreicher und erfreulicher wurde ihm die Thätigkeit in der amtlichen Stellung, welche er im Spätherbst 1872 als Director der Berliner Galerie über-

nommen hatte. Gestützt durch das Vertrauen des hohen Protektors, welcher den Museen das lebhafteste Interesse und die eifrigste Fürsorge entgegenbrachte, und gefördert durch ein über die Bedeutung der Kunstpflege aufgeklärtes Ministerium, konnte Meyer während seiner fast achtzehnjährigen Amtsdauer eine Reihe von Reformen durchsetzen und den Bestand der Galerie nach verschiedenen Richtungen durch hervorragende Neuerwerbungen vermehren. Für die Berliner Galerie bezeichnet diese Zeit in der That, nach jahrzehntelangem Stillstand, das Einlenken in ganz neue Bahnen: die Sichtung des alten Bilderbestandes, der Umbau der Galerie, die Umstellung der Bilder und die Vermehrung derselben durch hervorragende neue Erwerbungen sind das Resultat der Thätigkeit der neuen Galerieverwaltung gewesen, die dabei in erster Linie die Anforderungen des Geschmacks und des künstlerischen Werths zur Geltung zu bringen wusste. Die erste grosse That war der Ankauf der Galerie Suermondt, durch welche dem Berliner Museum Werke wie der »Mann mit den Nelken« von Jan van Eyck, zwei Bildnisse von Holbein, ein Velazquez und eine Reihe trefflicher holländischer Bilder zufielen. Einzelerwerbungen wie der »Borro« von Velazquez, der »Holzschuher« und »Jakob Muffel« von Dürer, die »Susanna« und »Potiphar« von Rembrandt, die »Schule des Pan« von Signorelli, die »Andromeda« und das »Bacchanal« von Rubens, die »Fornarina« von Sebastiano del Piombo, das »Jüngste Gericht« von Fra Angelico und ähnliche Gemälde haben die Berliner Galerie auf ein ganz anderes Niveau gehoben; die Ausscheidung des früher überwiegenden Mittelgutes und die geschmackvolle Aufstellung in mannigfachen, günstig beleuchteten Räumen, wie die Anfertigung eines kritischen Verzeichnisses und die Etiquettirung der Bilder haben dazu beigetragen, die Sammlung dem Verständniss des Publicums näher zu bringen und das Interesse für Kunst in Berlin wesentlich zu fördern. Meyer's letztes Ziel, die Aufstellung der Sammlung in einem Neubau, welche er schon bei seinem Eintritt in das Amt als unumgänglich und dringend nothwendig hingestellt hatte, konnte vor seinem Rücktritt wenigstens noch zu einem festen Plane reifen; erst wenn die Ausführung desselben durchgesetzt und zu einem glücklichen Ende geführt sein wird, werden Meyer's Bestrebungen zum Abschluss gebracht sein und voll zur Geltung kommen können. *Bode.*

Raffaellino del Garbo.

Von **Hermann Ulmann.**

Kein Capitel in der Geschichte der florentinischen Kunst ist so verworren wie das der Maler mit dem Namen Raffaello am Ausgang des 15. Jahrhunderts. Vasari allerdings kennt nur einen Maler, den er Raffaellino del Garbo nennt und von dem er als einem in seinen jungen Jahren hoch angesehenen und zu den schönsten Hoffnungen berechtigenden Künstler spricht, der in- und ausserhalb von Florenz zahlreiche tüchtige Werke hinterlassen habe. Obwohl gerade hier die Angaben des Biographen um so grössere Beachtung verdienen, als er diesen Künstler noch persönlich hatte kennen können und was er über dessen Thätigkeit sagt, aus dem Munde zweier Schüler Raffaellino's, des Angelo Bronzino und Bastiano da Montecarlo weiss, so hat man ihm doch keinen Glauben geschenkt. Milanesi hat vielmehr auf Grund von drei verschieden lautenden Künstlerbezeichnungen aus diesem einen Vasarischen Raffaellino noch drei andere gleichnamige florentinische Maler herausgeschnitten und somit vier Raffaelli in die florentinische Kunstgeschichte eingeführt[1]. Zwar sind Cavalcaselle und Crowe mit dem ihnen eigenen richtigen Blick — allerdings ohne genügende Berücksichtigung des urkundlichen Materials und ohne eingehendere stilistische, von einer gewissen Willkür nicht freizusprechenden Darlegung — für die Einheit des Vasarischen Meisters eingetreten, aber ein höchst energisches Veto seitens Morelli's[2], der drei Künstler geschieden haben will, hat ihr Resultat wieder sehr in Frage gestellt. Auch Jul. Meyer scheidet neuerdings, nur in anderer Zusammenstellung als Morelli, drei Maler dieses Namens[3], während der Cicerone ohne weiteres die Personalunion substituirt[4]. Doch wir können und müssen hier zu einer Entscheidung gelangen. Sind wir ja in der selten günstigen Lage, voll mit Namen und Jahreszahl bezeichnete Bilder und mit ihnen in Uebereinstimmung befindliche Urkunden zu besitzen, nur muss man diese auch vorurtheilslos interpretiren. Dabei darf nicht vergessen werden, dass wir es hier nicht mit einem selbständigen Künstler voll scharf ausgeprägter Individualität zu thun haben, sondern mit einem jener

---

[1]) Im Commentar zur Vita des Raffaellino del Garbo, Vasari Opp. IV, S. 243 ff.

[2]) Kunstkritische Studien über italienische Malerei II, S. 338, III, S. 16.

[3]) Jahrb. der K. preussischen Kunstsammlungen XI, S. 25 ff.

[4]) 6. Aufl. II, S. 575.

zwar begabten und geschickten, doch jeder Eigenart entbehrenden, allen Einflüssen zugänglichen Uebergangsmeister, welche die Kunstströmung um die Wende des Quattrocento hervorbrachte, und die den Ausgang des so schaffensreichen Jahrhunderts bilden.

Die Frage, deren Lösung wir uns im Folgenden stellen, lautet: Sind 1. Raffaello de Capponi, 2. Raffaello de Carli, 3. Raffaello da Firenze, 4. Raffaellino del Garbo des Vasari vier verschiedene Künstlerpersönlichkeiten, oder lassen sich die ersten drei mit dem letzten identificiren?[5]). Wir beginnen, was hier wie in ähnlichen Fällen der sicherste Weg ist, mit der Prüfung der von den Künstlern selbst hinterlassenen Documente, d. h. hier der Gemälde selbst[6]).

Da ist zuerst das Madonnenbild in lebensgrossen Figuren in dem Museum des Hospitals von S. Maria Nuova zu Florenz zu erwähnen. Unter einem mit Perlenschnüren und Zierrathen geschmückten Baldachin sitzt Maria auf erhöhtem Thron. Ihr Blick ruht auf dem Kinde, das von ihrem rechten Arm umschlungen, auf ihrem Schoosse sitzt und sich mit segnend erhobener Rechten zu dem Stifter wendet, der, von Franciscus empfohlen, links vor dem Throne kniet. Drüben kniet die Ehefrau, mit ihr ist ein heiliger Bischof erschienen, den der Giglio in der Mantelagraffe als S. Zenobius zu erkennen gibt. Er hat die Hände gefaltet und blickt in stillem Gebet auf das Kind herab. An der Thronestrade lehnt eine oben abgerundete kleine Tafel mit Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, die als sichtbares Bekenntniss der Stifter an das durch den Tod des Heilands besiegelte Erlösungswerk hier aufgestellt ist. Den Hintergrund bildet eine Flusslandschaft mit zerklüfteten, von einzelnen Bäumen bestandenen Hügeln und einer am Ufer liegenden Stadt. Die auf dem Sockel des Votivbildchens befindliche Aufschrift lautet: RAPHAEL · DE · CAPONIBVS · ME · PINSIT · A · D · MCCCCC.

Machen wir uns die künstlerische Herkunft dieses Meisters klar, so gibt er sich auf den ersten Blick als von Filippino Lippi beeinflusst zu erkennen. Nicht allein die Composition sondern vor allem die markigen Stifterporträts rufen die Erinnerung an des Ersteren herrliches Jugendwerk in S. Spirito wach, die Stifterin in ihrer einfachen Tracht mit dem die Stirn bedeckenden Kopftuch erscheint wie eine jüngere Schwester der Gattin des Tanai de' Nerli dort. Die Madonnengruppe in ihrer erhöhten Stellung lässt sich passender mit dem 1485 für den Palazzo Vecchio gemalten grossen Altarbilde Filippino's in den Uffizien vergleichen, woselbst das Christkind sehr ähnlich bewegt ist. Dort

[5]) Nicht in Betracht kommt hier für diese Frage Raffaello Botticini, über dessen Persönlichkeit und Thätigkeit Milanesi ebenfalls a. a. O. wichtige Urkunden beibringt.

[6]) Um den auf eingehende stilistische Vergleichung basirenden Untersuchungen folgen zu können, ist die Zuhilfenahme der Photographien der betreffenden Gemälde unerlässlich. Sämmtliche in Florenz und Neapel befindlichen Galeriebilder sind von Alinari im neuen Verfahren photographirt, dessgleichen das in Siena befindliche von Lombardi. Von den Bildern in Berlin und Paris sind Aufnahmen von der Photographischen Gesellschaft von Hanfstängel und Braun gemacht. Auch die Mehrzahl der Zeichnungen ist von Alinari, Brogi und Braun photographirt.

auch begegnet uns in dem hl. Victor derselbe Greisentypus mit dem weissen Spitzbart und strähnig herabhängenden Schnurrbart, den wir hier bei Zenobius finden. Nicht zum wenigsten spricht ferner die Handform mit den schmalen, langen, an der Spitze abgerundeten gelenkigen Fingern für einen engen Zusammenhang des Raffaello de Capponi mit Filippino Lippi. Daneben machen sich in dem runden Madonnenkopf, der erhöhten Ausdrucksfähigkeit bei Franciscus, sowie in den zierlich ausgeführten Ornamenten des Baldachins und der Mantelsäume umbrische, besonders auf Perugino weisende Einflüsse geltend. So auch in dem warmen Ton des in Oel ausgeführten Bildes. Der dünne, ganz temperaartige rauhe Farbenauftrag verräth jedoch die Hand eines Künstlers, der, das alte Verfahren gewohnt, sich hier mit der neuen Technik abmüht. Trotz alledem macht das Bild nicht den Eindruck der Arbeit eines jugendlichen Anfängers, der, dem eigenen Können noch nicht vertrauend, durch Anlehnung an überlegene Vorbilder sich durchzuhelfen sucht, sondern die trefflichen Porträtfiguren lassen einen bereits ausgebildeten Künstler erkennen; die von Filippino übernommenen Formen sind im eigenen Sinne umgebildet und mit den umbrischen Elementen zu einem harmonischen Ganzen verschmolzen.

Das zweite der in Frage kommenden Bilder befindet sich in der Galerie Corsini zu Florenz, wohin es vor mehreren Jahren aus der Capelle dieser Familie in S. Spirito übertragen wurde. Es ist ebenfalls ein Madonnenbild mit lebensgrossen Figuren. Auf einer niedrigen Estrade, in einer muschelförmig gebildeten Marmornische thront Maria mit dem Kinde. Daneben stehen zwei Engel in Anbetung, halbverdeckt durch die im Vordergrund knieenden Figuren des Hieronymus und Bartholomäus. Die in der rechten Ecke am Sockel des Thronunterbaues befindliche Aufschrift lautet: RAPHAEL · DE · KROLIS · PIXIT · A · D · MCCCCC^O^II. Wer ist dieser Künstler, hat er etwas mit dem gleichnamigen Künstler aus dem Geschlechte der Capponi zu thun, kann er identisch sein mit Raffaellino del Garbo, den Vasari als Autor dieses Bildes nennt?[7]) Was den allgemeinen Eindruck desselben betrifft, so findet sich ebenfalls eine Mischung von Stileigenthümlichkeiten, die auf Filippino und Perugino hinweisen, nur tritt die Anlehnung an Letzteren hier stärker hervor als auf dem eben besprochenen Gemälde. Sie gibt sich besonders in den beiden Engeln zu erkennen, die in der Innigkeit und doch schon etwas gemachten Schwärmerei des Ausdruckes dem Meister von Perugia nahe verwandt sind. An ihn erinnert auch die in warmem Ton gehaltene Landschaft mit den sanften Bergzügen. Die Gestalten haben allerdings durch scharfes Putzen gelitten, die schwärzlichgrünen Schatten sind durchgewachsen und das Incarnat hat eine zähe und trübe Färbung bekommen.

---

[7]) Ulderigo Medici hat die Vermuthung ausgesprochen, Raffaello de Carli sei identisch mit einem Raffaello de Gallieno, Sohn eines florentiner Stickers, der in den Jahren 1503—1505 in Florenz als Maler genannt wird und 1525 in Ungarn stirbt. Da der Director der Corsinigalerie jedoch für diese völlig aus der Luft gegriffene Behauptung auch nicht den geringsten Beweis beizubringen vermag, so verdient sie keine weitere Berücksichtigung. Ulderigo Medici, La cappella dei Principi Corsini in S. Spirito e un quadro di Raffaello de Carli? Firenze 1875.

Auch in Einzelheiten ergibt eine nähere Vergleichung mit dem Bilde im Museo di S. Maria Nuova überraschende Aehnlichkeiten. Zuerst fällt die Uebereinstimmung in der Composition auf: die in der Mitte auf erhöhtem Throne sitzende Madonna, zu ihren Seiten, in gleicher Scheitelhöhe mit ihr, zwei stehende Gestalten, im unteren Theile verdeckt durch zwei knieende. Der leere Raum zwischen letzteren im Vordergrund wird hier ausgefüllt durch den am Boden liegenden Cardinalshut und das Gebetbuch des Hieronymus, dort durch die am Boden stehende kleine Tafel mit dem Gekreuzigten. Auf beiden Bildern ist ferner ein fester und zwar dunkler Hintergrund zur wirksamen Hervorhebung der Madonnengestalt gewählt, hier wie dort wird daneben der Blick in eine Landschaft frei. Maria zeigt auf beiden Bildern die gleichen Züge mit den gesenkten Augen unter zartgeschwungenen Brauen, dieselbe Neigung des Kopfes, die nämliche Anordnung des Mantels über dem Kopfe, der auf der Brust von einer gleich gebildeten Agraffe zusammengehalten wird, und hier wie dort an der rechten Hand umgeschlagen, tiefe und breite Falten zwischen den Knieen bildet. Auch die Stellung des Kindes mit dem angezogenen rechten und dem an der Mutter Knie aufgestemmten linken Beine, das Motiv, wie diese sein segnendes Händchen stützt, kehrt hier wieder, ebenso ist der Kindertypus mit der in die Stirne hineinreichenden Locke und die Modellirung des Körpers übereinstimmend. Dann sehe man sich die rechte Hand der Madonna auf beiden Gemälden an, die Art, mit der die langen gelenkigen Finger den Kinderkörper stützen und vergleiche die Hände der Engel mit den im Gebete gefalteten des Zenobius und seiner Schutzempfohlenen auf dem Stücke in der Hospitalsammlung sowie das Profil dieses Heiligen mit dem des Hieronymus, und man wird zugeben müssen, dass beide Bilder demselben Künstler angehören. Am auffälligsten kommt die Ausführung durch die gleiche Hand in Nebendingen zum Vorschein, wie in den in Form und Zusammensetzung der einzelnen Schmucktheile übereinstimmenden Perlenschnüren, die auf der Tafel in S. Maria Nuova als Verzierung des Baldachins einfach herabhängen, auf dem Corsinibilde von zwei decorativ gebildeten Putten über der Madonna Haupt gehalten werden. Das nämliche ist der Fall mit den ornamentalen Zierrathen am Mantelsaume der Maria, dessen Innenseite auf beiden Bildern moosgrün gefärbt ist, eine Farbe, die in der Garnitur des Baldachins dort, am Rock des Bartholomäus und am Unterärmel des rechten Engels hier wiederkehrt, und, wie wir sehen werden, charakteristisch für den in Frage kommenden Meister ist.

Von ihm befand sich noch ein anderes Werk in der Kirche S. Spirito, woselbst es ebenfalls als Arbeit des Raffaellino del Garbo von Vasari beschrieben wird[8]). Es stellt die Messe des hl. Gregor in lebensgrossen Figuren dar und

[8]) Sotto la porta della sagrestia fece due tavole: una quando San Gregorio papa dice messa, che Christo gli appare ignudo, versando il sangue, con la croce in spalla; ed il diacono e subdiacono parati la servono; con dua Angeli che incensano il corpo di Christo: sotto, a un altra cappella, fece una tavola, drentovi la Nostra Donna, San Jeronimo e San Bartolommeo. Nelle quale due opere durò fatica, e non poca.

ist RAFAEL · KARLI · PIXIT · A · D · MCCCCCI bezeichnet. Aus dem Palazzo Antinori, wohin es schon vor längerer Zeit aus der Kirche gebracht wurde, ist es nach England verkauft worden und befindet sich jetzt in der Sammlung Benson zu London. Gregor steht, von zwei knieenden Diakonen assistirt, vor dem Altar und hält die Hostie in die Höhe. Vor ihm schwebt die Vision Christi und auf jeder Seite des Altartisches steht ein Engel mit Rauchfass und Kerze. Im Hintergrund blickt man in eine reiche Landschaft. Das Bild befindet sich, seitdem es von der Holztafel auf Leinwand übertragen wurde, in traurigem Zustand und bietet nur noch geringe Anhaltspunkte für die stilistische Vergleichung. Immerhin ist der enge Zusammenhang mit dem ein Jahr später entstandenen Bild in der Galerie Corsini klar.

Nachdem wir durch Vergleichung der Gemälde in der Spitalsammlung und im Palazzo Corsini zu dem Resultate gelangt sind, dass beide trotz der verschiedenen Bezeichnungen von einer Hand herrühren, so wollen wir nun auch die Urkunden zu Worte kommen lassen, ob sie uns etwas über dieses künstlerische Doppelwesen zu erzählen wissen. Von ihnen erfahren wir nun, dass Raffaello Carli um 1470 zu Florenz geboren wurde. Sein Vater Bartolommeo di Giovanni war aus der Ortschaft San Lorenzo a Vigliano in der Comune Barberino im Valdelsa eingewandert und betrieb in der Vorstadt von S. Frediano die Gärtnerei. Nach seinem Tode (um 1479) vertrat ein Verwandter Namens Pasquino di Carlo Vaterstelle bei dem Knaben. Als auch er bald darauf starb, wurde der junge Raffaello in das Haus der Capponi aufgenommen und daselbst erzogen. Wir erfahren diese Einzelheiten aus zwei Processen, die Raffaello mit Carlo, dem Sohn des oben erwähnten Pasquino führt. Der eine war wegen Vorbehalt eines Raffaello gehörigen Theiles seiner väterlichen Erbschaft gegen Carlo angestrengt und wurde am 11. December 1505 zu Gunsten des ersteren entschieden, der andere fand elf Jahre später statt und spielte wegen einer Forderung Carlo's zur Tilgung der Kosten, die seinem Vater durch die Aufnahme Raffaello's in sein Haus entstanden waren. Weder über den Ausgang dieses Processes wissen wir etwas, noch sind nach 1517 weitere Nachrichten über unseren Künstler bekannt. Doch was aus dem Mitgetheilten hervorgeht, ist genügend, um völlige Klarheit über seine Persönlichkeit zu erlangen. Raffaello di Bartolommeo di Giovanni de Carli nennt sich im Jahre 1500 auf dem Bilde im Museum von S. Maria Nuova mit Fug und Recht Raffaello de Capponi, da er von dieser Familie aufgenommen und wahrscheinlich auch adoptirt worden war. Aus dem Matrikelbuch der Arte de' Medici e Speziali erfahren wir ferner, dass sein Pflegevater Niccolò Capponi war[9]), denn am 15. November 1499 wird daselbst Raphael Bartolommei Nicolai Capponi nel Garbo immatriculirt. Durch den Zusatz »nel Garbo« gelangen wir wieder einen Schritt weiter. In den Rechnungsbüchern der Badia zu Florenz ist unter den Jahren 1513

[9]) Niccolò di Giovanni Capponi (1416—1491) war ein treuer Anhänger der Medici und bekleidete unter Cosimo und Lorenzo hohe Aemter. Zweimal war er Capitano von Pisa, 1464 Gonfaloniere von Florenz, später Podesta von Pistoja und Cortona. 1480 schloss er im Auftrage Lorenzos den Frieden mit Sixtus IV. und wurde 1484 im Kriege gegen Genua zu gleichen Geschäften verwendet.

auf 1517 unter den Miethern des dem Kloster gehörigen Anwesen ein Raffaello di Bartolommeo di Giovanni dipintore eingetragen, der in der Via del Garbo eine Werkstatt innehatte. Dass letzterer nun mit unserem Raffaello de Carli identisch ist, geht aus der Uebereinstimmung des Vater- und Grossvaternamens unzweifelhaft hervor, um so mehr als sich beide Namen zusammen oder in gleicher Aufeinanderfolge bei keinem der zahlreichen von Milanesi aus den Gildebüchern aufgezählten Künstlern Namens Raffaello jener Zeit finden. Wir können daher auch weiter mit Bestimmtheit annehmen, dass der im Libro Rosso, dem Schuldbuch der Compagnia de' pittori, in den Jahren 1503 und 1505 erwähnte Raffaello di Bartolommeo kein anderer ist als unser Meister, derselbe Raffaello di Bartolommeo dipintore, dessen Vermögensangabe von 1498 erhalten ist, worin er aussagt, durchaus mittellos zu sein und woraus hervorgeht, dass er damals noch nicht in der Strasse Garbo arbeitete, sondern zwei Werkstätten, die eine im Borgo S. Jacopo, die andere im Quartier von S. Maria del Fiore in Miethe hatte.

Die Urkunden ergeben also, um das Resultat noch einmal zu wiederholen, folgendes. Der Maler heisst mit seinem Familiennamen Raffaello di Bartolommeo di Giovanni Carli, nennt sich jedoch zeitweilig als Adoptivsohn des Niccolò Capponi auch Raffaello di Capponi (latinisirt de Caponibus, ebenso wie de Karlis für de Carli) und führt nach 1498 zur Unterscheidung von anderen Künstlern Namens Raffaello, nach der Strasse, worin er sein Handwerk betrieb, den Beinamen del Garbo. Dieser nicht etwa wegen des süssmelancholischen Ausdruckes seiner Gestalten ihm gegebene Beiname wurde von Vasari übernommen und ist ihm seitdem für immer geblieben. Vasari gibt als Geburtsjahr des Künstlers 1466 an, das stimmt mit den urkundlichen Nachrichten durchaus überein, denn es lässt sich aus ihnen nur entnehmen, dass Raffaello Carli bei dem Tode seines Vaters um 1479 noch im Knabenalter stand, woraus Milanesi schloss, dass er um 1470 geboren sein müsse. Er war jedoch damals 15 Jahre alt und bedurfte allerdings noch eines Vormundes. Nach Vasari ist Raffaellino 1524 gestorben und zwar in grossem Elend, nachdem er die letzten Lebensjahre in Armuth und Verkommenheit zugebracht hatte. Die letzte urkundliche Erwähnung, die wir über ihn besitzen, stammt aus dem Jahre 1517 — und zwar findet sich sein Name bezeichnender Weise gerade im Schuldbuch der Compagnia de' pittori wie auch zu gleicher Zeit sein Pflegebruder wegen versäumter Zurückerstattung der durch seine Erziehung verursachten Kosten mit ihm processirt.

Die Sachlage ist somit eine solch einfache und durchaus klare, dass es nur Wunder nehmen kann, wie es Milanesi, der das urkundliche Material selbst beibringt, nicht beigefallen ist, diese verschiedenen Raffaelli unter einen Hut zu bringen und wie auch Morelli und Meyer an dieser Scheidung festhalten können. Wenn stets die Urkunden so unzweifelhaft und deutlich sprächen und so in Uebereinstimmung mit den stilkritischen Erwägungen sich befänden, dann dürfte es der vielen ungelösten Räthsel in der Kunstgeschichte nur noch wenige geben. Hier gibt es nichts hinein- oder herauszuinterpretiren, sondern die Sache spricht für sich.

Kann es somit als abgemacht gelten, dass Raffaello Capponi und Raffaello Carli mit Beinamen del Garbo derselbe Künstler ist, so wenden wir uns zu Nr. 3 unseres Programmes: Wer ist Raffael de Florentia?

RAPHAEL · DE · FLORENTIA · PIXIT · A · D̊ · M̊ · CCCCCII lautet nämlich die Bezeichnung rechts unten an einem Steine auf dem grossen Altarbilde der Kirche S. Maria degli Angeli vor Porta Romana zu Siena. In einer mandelförmigen Glorie, von Seraphim getragen, thront Maria mit dem Kinde auf Wolken in geringer Erhebung über dem Erdboden, auf dem vier Heilige stehen. Links Magdalena mit dem Salbgefäss und Hieronymus in Cardinalstracht, rechts Johannes der Evangelist in einem Buch lesend, den göttlichen Vogel neben sich und Augustin in bischöflichem Ornat, die Rechte segnend erhoben. Die Predella enthält im Mittelstück die Anbetung der Könige, links davon Hieronymus in Büssung vor dem Kreuze knieend und Magdalena, den Kelch aus den Händen des Engels empfangend, drüben Catharina von Siena und Bernhardin betend in freier Landschaft knieend. In der Lünette des herrlichen von Antonio Barili reichgeschnitzten, jetzt leider durch Barockzuthaten entstellten Rahmens erscheint die Halbfigur Gottvaters in einem Seraphimkranz. Ueber den Urheber dieses umfangreichen Altarwerkes kann kein Zweifel sein. Es ist Raffaello Carli, der sich hier in der Fremde statt mit dem unbekannten Familiennamen mit dem Namen seiner Vaterstadt bezeichnet. Damit ist noch nicht gesagt, dass er das Bild auch in Siena ausgeführt hat, er konnte es gerade so gut von Florenz nach seinem Bestimmungsort schicken. Uebrigens ist es bei der Nähe beider Städte leicht möglich, dass der Künstler in demselben Jahre, in welchem er die Tafel für S. Spirito malte, vorübergehend auch in Siena thätig war. Die Madonna stimmt bis auf die Haltung beider Hände herab genau mit der des Bildes im Hospital überein, auch der Knabe ähnelt demjenigen dort auffallend. Magdalena zeigt denselben Typus wie der Engel auf dem Corsinibilde, selbst die von der Schläfe auf die Wange herabhängende Haarsträhne fehlt nicht. Hieronymus ist derselbe wie dort, nur ohne Bart. Der Bruch der Falten ist gleichfalls stark geschlängelt und durch aufgesetzte Lichter scharf hervorgehoben, im Mantelfutter kehrt das Moosgrün wieder. Besonders charakteristisch ist die linke Hand des Augustinus mit dem abgespreizten aufwärtsgebogenen Daumen im Vergleich zu derselben Hand des Bartholomäus auf dem eben genannten Bilde. Diese Handform ist eines der Erkennungszeichen der späteren Arbeiten Raffaellino's und scheint von Perugino, der sie ebenso wie Pinturicchio stets hat, übernommen zu sein [10]. Starke umbrische Anklänge finden sich auch in der Anbetung der Könige auf der Predella, während die beiden wuchtigen Heiligengestalten zur Rechten den Zusammenhang mit Filippino's Kunst deutlich bekunden.

Die Augustinusfigur selbst kehrt fast getreu bis auf die Verzierung an Mitra und Krummstab herab als S. Salvi auf der Krönung Mariae im Louvre

---

[10]) Diese so auffällige Handform findet sich auch auf dem Rundbild mit der Madonna zwischen Hieronymus und Franciscus in Dresden (Nr. 21). Mit Recht wird diese schwache Leistung im Katalog als Schulbild des Raffaellino del Garbo aufgeführt.

wieder (Nr. 1303). Das Bild zierte einst den Hochaltar der Kirche S. Salvi vor Porta della Croce zu Florenz und war nach Vasari vom Abt des Klosters aus reiner Barmherzigkeit bei Raffaellino bestellt worden, um dem in seinen späteren Jahren in Armuth lebenden Künstler Beschäftigung zu geben. Es zeigt allerdings in der Sentimentalität des Ausdrucks, der tiefen Färbung, den überlangen Proportionen, und in der Form der Hände den späten Stil des Meisters. Seiner Entstehung nach gehört es zwischen das Bild der Galerie Corsini (1502) und das gleich zu erwähnende Madonnenbild von 1505 in S. Spirito. Die Composition ist von der grossen für S. Marco gemalten Krönung Mariae von Botticelli, jetzt in der florentiner Akademie, abhängig. In der Höhe thront Maria auf leichtem Wolkensitze, daneben Christus, ihr die Krone auf das gesenkte Haupt setzend, über ihnen erscheint die Taube. Zu ihren Seiten knieen vier musicirende Engel, drei Cherubim säumen zu ihren Füssen die Mandorla. Auf Erden stehen zu Paaren geordnet, von links nach rechts zählend, S. Benedict mit Buch und Ruthenbündel im Gespräch zu S. Salvi in bischöflichem Ornat gewendet, daneben S. Giovan Gualberto auf den Krückstab gestützt, in der Rechten ein Crucifix; zu seiner Seite S. Bernardo degli Uberti, als Cardinal und Bischof von Parma in rothem pelzverbrämten Gewande, die Mitra in der Linken, die Rechte segnend erhoben. Die ehemals in den Nischen des reichgeschnitzten Rahmens befindlichen Figuren des Täufers und S. Fedele's sind sammt diesem und der Predella mit Episoden aus dem Leben des Giovan Gualberto abhanden gekommen. Auf letzterer hatte Raffaellino seinen Auftraggeber und den Ordensgeneral porträtirt. Die Ausführung des Hauptbildes ist sorgsam, der Ausdruck Marias von anmuthsvoller Demuth, die Bildung der Engel von zarter Jugendschönheit, die wuchtigen Heiligengestalten von strenger Grösse. Hatte sich Raffaellino hier doch ganz besonders angestrengt, um sich für den Auftrag dankbar zu erweisen, erzählt Vasari.

Unserem Künstler schreiben Crowe und Cavalcaselle auch das Altarbild aus S. Matteo in Pisa zu, das sich jetzt in der dortigen Akademie befindet. Unter einer pfeilergetragenen offenen Halle thront Maria zwischen Hieronymus und Johannes Evangelista zur Linken und dem Täufer und einem hl. Bischof zur Rechten. Zwei Engel halten Lilienzweige über der Jungfrau Haupt, die Stifterin kniet im Vordergrund, nur im Brustbildniss sichtbar. Obwohl diese schlecht erhaltene Tafel manche gemeinsame Züge mit den eben genannten Werken Raffaellino's aufweist, so weicht sie in den Typen, der Gewandung, der Architektur, die einen ausgesprochen umbrischen Charakter haben, doch wieder so von ihnen ab, dass ich mit Bestimmtheit an ihn hier nicht denken kann.

Eine von Vasari erwähnte, im Jahre 1504 gemalte Madonna al fresco im Kloster S. Giorgio zu Florenz ist nicht mehr erhalten, wohl aber ein umfangreiches Altargemälde von 1505. Es trägt allerdings ausser dem Datum keine weitere Bezeichnung, aber sein Stil spricht klar genug für Raffaellino. Das Bild befindet sich über dem zweiten Altar im linken Querschiff von S. Spirito und zeigt die Madonna thronend zwischen Stephanus und Laurentius, Johannes dem Evangelisten und Bernhard. Schlecht beleuchtet überwinden seine kräftigen Farben dennoch das Halbdunkel des Kircheninnern und nicht zum wenigsten

trägt der prachtvolle ebenfalls mit der Jahreszahl 1505 versehene geschnitzte Rahmen dazu bei, die festliche Stimmung dieses Andachtsbildes zu erhöhen. Die Composition zeigt das aus den Bildern in S. Maria Nuova und der Corsinigalerie bekannte Schema, nur stehen hier nicht die oberen Figuren, sondern sitzen neben der Madonna, desgleichen die beiden Gestalten im Vordergrund, aber tiefer als die anderen. Die decorativ behandelten Engelchen, die auf dem Corsinibilde als Kettenhalter verwendet waren, sind hier durch richtige Putten ersetzt, die, auf der Balustrade der Thronlehne entlanglaufend, den Baldachin über der Versammlung ausbreiten. Maria sitzt auch hier auf erhöhtem Thronsessel, dessen dunkle Lehne, ähnlich wie auf dem Bilde im Hospital, mit Ornamenten verziert ist. Das Kind hat diesmal das linke mit dem rechten Knie der Mutter vertauscht, seine Haltung mit einem ausgestreckt und einem angezogenen Beine ist aber fast die gleiche wie dort, auch das Motiv, dass Maria die segnende Hand des Kindes stützt, findet sich hier. Das breite Oval ihres Gesichtes mit der breitkuppigen Nase, dem zarten Mündchen, dem runden vollen Kinn, der hübsche Kinderkopf mit der in die Stirn hereinhängenden Locke, der Typus der Putten zeigen die nämlichen Formen wie auf den bisher betrachteten Arbeiten Raffaellino's. Der zur Rechten der Madonna sitzende Stephanus, in prächtiger rother goldgestickter Dalmatika, hat den umbro-florentinischen Typus wie er sich bei dem Engel rechts auf dem Corsinibilde findet, der links thronende Laurentius ähnelt auffällig der Magdalena auf dem Sieneser Stück, von dort her ist uns auch der Johannes bekannt. Sein Gegenüber, S. Bernhard, der in stiller Verzückung zur Gottesmutter emporblickt und so wenig Acht hat auf das kettenrasselnde Teufelchen neben sich, ruft die Erinnerung an die Figur dieses Heiligen auf Filippino's Badiabilde und auf der gleichen ehemals in unmittelbarer Nähe in S. Spirito hängenden Darstellung Perugino's, jetzt in München, wach [11]).

Wem diese für Raffaellino del Garbo sprechenden Merkmale noch nicht genügen, vergleiche die geschlängelten im Bruch scharf beleuchteten Falten oberhalb des Knies bei Stephanus hier und Bartholomäus auf dem Corsinibilde, die Falten am Aermel der Madonna hier und der Engel dort, die mit Halbsandalen beschuhten Füsse Marias und des Stephanus hier mit dem des linken Engels und des Bartholomäus dort. Auch der landschaftliche Hintergrund, die tiefe Färbung des in Oel gemalten Bildes, die sorgsam ausgeführten Zierrathen an den prächtigen Kleiderstoffen, das moosgrüne Mantelfutter — alles deutet unzweifelhaft auf Raffaello Carli, genannt Raffaellino del Garbo, als Verfertiger hin.

Noch deutlicher treten die diesem Künstler eigenen Formen in den äusserst fein ausgeführten fünf kleinen Darstellungen der Predella hervor. Das Mittelstück zeigt Christus von zwei Engeln im Grabe gehalten, die übrigen Scenen schildern die Martyrien der oben dargestellten Heiligen und die Vision

---

[11]) Von Vasari irrthümlich Raffaellino zugeschrieben. Die Copie ist nach Richa von Felice Riposo hergestellt. Die von Crowe und Cavalcaselle Raffaellino zugewiesene Dreieinigkeit mit Catharina und Magdalena ebenda, ist schon des längeren richtig als Granacci erkannt worden.

des Bernhard. Gerade hier finden sich mehrere Figuren, die sehr ähnlich auf anderen Bildern Raffaellino's wiederkehren, während Formengebung wie Vortragsweise durchaus verschieden sind von dem Stil jener Staffel des Raffaello di Francesco Botticini mit Einzelscenen aus dem Leben Christi, die zu der in den Uffizien (Nr. 1283) befindlichen Grablegung dieses Meisters gehört, aber jetzt von ihr getrennt unter Nr. 1238 in einem der Cabinete neben der Tribuna hängt. Diesem nämlich wird die Tafel in S. Spirito von der neuesten Kritik zugeschrieben [12]), entgegengesetzt der Meinung von Crowe und Cavalcaselle, die hier ebenfalls an Raffaellino del Garbo denken.

Bei der Zuweisung an Raffaello Botticini dürfte man sich jedoch zu leicht durch die Aehnlichkeit der Johannesfiguren auf beiden Bildern haben bestimmen lassen. Botticini's Bild, das in steifer Anordnung den Leichnam Christi im Schooss der Mutter zeigt, gestützt von Johannes und Magdalena mit den Nebenfiguren der Maria und des Täufers und der Kreuztragung als Episode im Hintergrund, ist noch weit mehr als die Schöpfung Carli's in S. Spirito ein Gemisch verschiedenartiger Einflüsse, wobei jedoch der dem letzteren Werke stark anhaftende umbrische fehlt. Statt dessen weist es Berührungspunkte mit Ridolfo Ghirlandajo und besonders mit Granacci auf. Crowe und Cavalcaselle charakterisiren die Grablegung zutreffend: »Das Bild ist eine Leistung zweiten Ranges, in Stil und Behandlungsart von denen am Sakramentsgehäuse zu Empoli abweichend und in Oel gemalt, etwa in der Weise des David und Ridolfo Ghirlandajo oder noch eigentlicher in der des Granacci, dessen sorgfältige Ausführung und Farbenmischung hier nachgeahmt ist. Die Figuren sind ziemlich kurz und gewöhnlich, die Farbe sticht ins Röthliche. Die Predella macht den Eindruck der Arbeit eines empfindungsarmen und geringbegabten Nachfolgers von Perugino und Lorenzo di Credi.« Was letzteres betrifft, so ist hier vielmehr der enge Zusammenhang Raffaello's mit seinem Vater Francesco zu betonen. Ihn zeigt in demselben Maasse auch die aus dem Jahre 1500 stammenden Engelfiguren des Hieronymus und seines Gegenstückes Sebastian in der Collegiata zu Empoli [13]). Die nämlichen Stilmerkmale finden sich ferner bei dem Gastmahl des Herodes auf der Predella des Sakramentsschreines ebendort, den Raffaello, wie eine Urkunde vom 10. August 1504 aussagt, nach dem Tode seines Vaters (16. Januar 1498) vollendete, und woselbst, wie ich glaube, die eben genannte unter den drei Darstellungen der Staffel, sowie die Rückseite der Flügel mit den Figuren der Maria und des Verkündigungsengels von seiner Hand herrühren [14]). An die knochige Gestalt des Andreas, der mit Johannes dem Täufer

---

[12]) Bayersdorfer im classischen Bilderschatz und Bode im Cicerone, 6. Aufl. Hier wird der Künstler in Verwechslung Raffaello di Francesco Vanni genannt.

[13]) Von den beiden Tafeln, die zu Seiten des Einganges der dem Sakramentsgehäuse und Rossellino's Sebastiansaltar zum Aufenthaltsort dienenden Capelle hängen, trägt die mit Hieronymus in dem am Boden liegenden Gebetbuche am Ende des Textes die Bezeichnung MCCC
CC Õ · R̃ · FĨ · (= 1500 opus Raphaelli Florentini).

[14]) Im anstossenden Zimmer der kleinen Bildergalerie aufgestellt.

die Vorderseite der Flügel dieses Sakramentsgehäuses ziert, und die vom Vater Francesco ausgeführt wurden, erinnert nun ganz bosonders der Johannes auf der Grablegung Raffaello's in den Uffizien. Die Erschaffung dieses mächtigen Sehertypus mit dem lang herabwallenden Haupt- und Barthaar ist Botticelli's Eigenthum, wie ein Blick auf die Krönung Mariae für S. Marco lehrt, von ihm hat sie Francesco Botticini übernommen und seinem Sohne vermittelt, während Raffaellino del Garbo sie andererseits von Filippino Lippi bekam, der in den Fresken in S. Maria Novella seinem Lehrer in der Bildung des Einsiedlers von Patmos gefolgt war. Dabei soll nicht verneint werden, dass Raffaello Botticini sich sehr wohl diese Heiligengestalt aus dem Bilde seines Namensvetters in S. Spirito zum Muster genommen haben kann und sich so die beiderseitige Aehnlichkeit erklärt [15]). Denn auch er ist ein durchaus unselbständiger Künstler, allen Einflüssen zugänglich und ein charakteristisches Beispiel der durch die hohe Kunstblüthe gezeitigten mittelmässigen Maler jener Zeit, die, von Werkstatt zu Werkstatt wandernd, bald diesem bald jenem Meister anhangen, aber gerade durch die Anlehnung an bedeutende Vorbilder zuweilen recht Tüchtiges zu Wege brachten. Denn dass auch ihm manchmal ein guter Wurf gelang, zeigen unter anderem die beiden im Besitze des Duca di Brindisi (Antinori) zu Florenz befindlichen farbenfrohen Cassoni mit der Geschichte der Virginia in zahlreichen Figuren von prächtiger antiker Architektur, die der halb filippisch halb botticellesken Kunstrichtung des Vaters noch so nahe stehen, dass sie für dessen Arbeiten gelten könnten. Wie nahe Raffaello Botticini auch einmal Botticelli selbst kommen konnte, bezeugt das abwechselnd Sandro, Filippino und neuerdings Raffaellino del Garbo zugeschriebene reizvolle Rundbild im Pitti (Nr. 347), woselbst in einem Garten die Madonna, von Engeln umgeben, das in Rosen gebettete Kind anbetet. Denn der rosenstreuende Engel zur Linken, mit seinem geringelten wie in Bronze ciselirten Lockenschmuck, dem faltenreichen Gewande und den fliegenden hellgetupften Bändern, ist dem Verkündigungsengel auf der Rückseite der Altarflügel des Sakramentsschreines in Empoli so verwandt, die Madonnenfiguren auf beiden Bildern stehen sich so nahe, dass ich auch hier ein Werk Raffaello Botticini's zu erkennen glaube. Doch es ist hier nicht der Ort, die Thätigkeit dieses Künstlers weiter zu verfolgen, da sie zum Theil mit der seines Vaters zusammenfällt und nur im Zusammenhang mit dieser zu besprechen ist.

Das hier Gesagte mag genügen, um zu beweisen, dass die Tafel in S. Spirito nicht Raffaello Botticini, sondern seinem bedeutenderen in der Via del Garbo Werkstatt haltenden Namensvetter aus der Familie der Carli angehört. Sie

[15]) Die Grablegung wird am 18. Mai 1508 von dem Vorsteher der schwarzen Brüderschaft zum hl. Kreuz in Empoli bei Raffaello Botticini bestellt und die Fertigstellung für das Jahr 1510 ausbedungen. Der Contract lautet allerdings auf eine Auferstehung mit den Nebenfiguren der Maria, Magdalena, Johannes Baptist und Barbara in reichgeschnitztem Rahmen. Aus welchen Gründen der Gegenstand der Darstellung dann später geändert wurde, ist nicht bekannt, doch lässt die Herkunft des Bildes in den Uffizien aus der Capelle der oben genannten Brüderschaft zu Empoli an der Identität mit dem im Contracte vereinbarten nicht zweifeln.

bezeichnet den Höhepunkt der zweiten Schaffensperiode dieses Meisters und illustrirt in der zierlichen Holdseligkeit der Madonna, den in einer traumhaften Andacht dahindämmernden Heiligengestalten, den gehäuften Faltenmotiven und dem sorgsamst ausgeführten Beiwerk vortrefflich das Urtheil Vasari's über die spätere Stilrichtung Raffaellino's: costui poi nel partirsi dal suo maestro (d. i. Filippino) rindolcì la maniera assai ne' panni, e fe' piu morbidi i capegli e l'arie delle teste. Crowe und Cavalcaselle halten zwar diese Arbeiten für Jugendwerke Raffaellino's und die im strengeren florentinischen Quattrocentostil ausgeführten an Filippino Lippi eng sich anschliessenden Bilder für Erzeugnisse der späteren Zeit, doch das wird allein schon durch den Umstand widerlegt, dass Raffaellino die oben besprochenen Stücke als Dreissiger schuf, abgesehen von den abweichenden Mittheilungen Vasari's und dem Stil der Werke selbst.

Wir wenden uns nun zu den von Vasari als Jugendarbeiten unseres Meisters erwähnten Bildern, die von der für die Scheidung der verschiedenen Raffaellino's eintretenden Forschung für die einzigen auf uns gekommenen Werke des Raffaellino del Garbo genommen zu werden pflegen, während sie in Wahrheit nur die Vorstufe zu den bereits besprochenen bilden. Da in der Zuschreibung der meisten unter ihnen an Raffaellino del Garbo die Kritik einig ist, so können wir uns hier kürzer fassen und wollen nur auf gewisse stilistische Merkmale aufmerksam machen, die sie mit den späteren Arbeiten des Meisters theilen und wodurch der Zusammenhang mit diesen deutlich wird.

Die früheste künstlerische Bethätigung Raffaellino's del Garbo, von der wir durch Vasari hören, fand etwa in den Jahren 1488/90 und zwar in Rom statt, woselbst jener seinem Lehrer bei der Ausmalung der vom Cardinal Oliviero Caraffa in Auftrag gegebenen Capelle im rechten Querschiff von S. Maria sopra Minerva behülflich war [16]). Leider sind die nach Vasari von ihm dort selbständig ausgeführten vier Sibyllen an der Decke so übermalt, dass man nicht mehr nachprüfen kann, inwieweit das hohe Lob, das der Biograph ihnen zollt, berechtigt ist. Es sind lebhaft bewegte auf Wolken gelagerte jugendliche Frauengestalten, die durch die Verbindung mit Bücher und Tafeln haltenden Genien als Vorläuferinnen der Michelangelo'schen und Raffael'schen Sibyllen gelten können. Nur die Delphica ist leidlich erhalten und erlaubt noch einen Schluss auf die ursprüngliche Form der anderen. Sie sitzt mit untergeschlagenen Beinen auf dem Wolkenlager und blickt sinnend heraus. Dabei deutet sie mit der Rechten in das von einem geflügelten Knaben gehaltene Buch, in der Linken schwingt sie einen Bandstreifen, mit der Aufschrift: Ex Virgine Nascetur. Neben ihr kniet ein zweiter Engel mit verehrend über der Brust ge-

[16]) Der Beginn der Ausmalung ist frühestens in das Ende des Jahres 1488 zu setzen, da Filippino noch am 21. September in Florenz sein Testament macht. Da er sich am 5. Januar 1491 wieder in seiner Heimathstadt mit einem Entwurf an der Concurrenz um die Domfassade betheiligte, so wird die Arbeit in Rom damals vollendet gewesen sein. Wahrscheinlich hat die sonstige Vollendung der Capelle, der Marmorschranken und des bildhauerischen Schmuckes des Eingangsbogens noch einige Zeit gedauert, so dass die officielle Einweihung erst 1493 stattfand, wie das in Marmor verewigte Breve Alexanders VI. vom 9. Mai dieses Jahres aussagt.

kreuzten Armen. Die ganz filippinische Gestalt der Seherin mit den lose im Winde flatternden Haaren und der geblähten in Streifen zusammengeknoteten Gewandung, sowie die ebenfalls ganz des Meisters Formen zeigenden Engel bestätigen die Behauptung Vasari's, dass Raffaellino sich anfänglich so die Weise seines Lehrers zu eigen gemacht habe, dass nur Wenige seine Werke von denen Filippino's hätten unterscheiden können.

Dasselbe ist auch der Fall mit drei Raffaellino mit Recht zugeschriebenen Madonnenbildern im Museum zu Berlin. Unter ihnen wieder verräth die Madonna mit Andreas und Sebastian (Nr. 98) am stärksten die Abhängigkeit von diesem Vorbild und dürfte daher als das früheste zu betrachten sein. Die Composition zeigt in der Anordnung der vier Figuren um die in erhöhter Nische thronende Maria — denn der neugierig hinter der bronzenen Säule hervorguckende kleine Johannes ist nur eine nebensächliche Zuthat — das bereits gekennzeichnete Schema. Im Madonnenkopf ist schon hier eine Holdseligkeit des Ausdrucks erreicht, der den strengeren Gebilden des Lehrers abgeht, denen die übrigen Gestalten jedoch auf das engste verwandt sind. Die knochigen langgeformten Hände erinnern dagegen mehr an Botticelli, während der herrliche türkische Teppich, der die Thronstufen deckt, die Bekanntschaft mit Ghirlandajo's Schöpfungen voraussetzt. Die sorgsame Ausführung dieses stofflich trefflich wiedergegebenen Decorationsstückes, des Marmorfussbodens, der bronzenen Rosenvasen auf dem Geländer und der Goldkanten der Gewänder, sowie die warme leuchtende Temperafarbe belegen Vasari's Aussage: imparò (Raffaellino) a colorire a tempera ed a fresco tanto bene, che le cose sue prime son fatte con una pazienza e diligenza incredibile.

Der nämlichen Andreasfigur wie hier begegnen wir auf der an Ort und Stelle Fra Filippo zugeschriebenen, aber von der neuen Forschung bereits für Raffaellino in Anspruch genommenen Verkündigung im Museum zu Neapel. Maria, der Engel und Johannes der Täufer, welch letzterer mit Andreas der himmlischen Botschaft lauscht, sind noch ganz filippinisch, die Ausführung der Blumen des Vorgartens und des Hintergrundes mit der Ansicht von Florenz ist ebenfalls von erstaunlicher Feinheit und Sorgsamkeit. Nicht dagegen von Raffaellino halte ich die von Crowe und Cavalcaselle ihm zugeschriebenen Verkündigungsfiguren am ersten Altar links in S. Lucia di Bardi zu Florenz. Sie gehören einem strengeren, von Fra Filippo herkommenden Künstler an, der in gewissen Zügen dem jungen Filippino ähnelt, ohne sich jedoch mit diesem identificiren zu lassen.

Wieder den beliebten Aufbau, diesmal mit den beiden im Vordergrund knieenden Gestalten, zeigt das andere umfangreiche Madonnenbild in der Berliner Galerie (Nr. 87); Maria thront zwischen zwei den Vorhang haltenden Engeln und den Heiligen Nicolaus, Dominicus, Vincentius und Petrus Martyr. Es ist nicht von gleicher Güte wie das erstgenannte Stück derselben Sammlung, der bestimmende Einfluss Filippino's tritt weniger stark hervor. Statt dessen wird man in dem kühlen grauen, in Rosa spielenden Incarnat, der polirten Glätte der Oberfläche, dem vorherrschenden Graublau der Gewänder und den orangefarbenen Aermeln der Engel an Credi erinnert, dessen Typus

auch Dominicus und Vincentius verwandt sind. Aehnlich ist ein Rundbild Raffaellino's mit der hinter einer Bank stehenden Madonna und zwei ihren Mantel haltenden Engeln der Sammlung Sax in Wien, von wo es vor Kurzem in den Besitz des Herrn J. Simon in Berlin übergegangen ist.

Ob sich dieser credische Einfluss, den wir bereits betonten, nur aus der Bekanntschaft Raffaellino's mit dessen Werken erklärt, oder ob er etwa nach der Absolvirung seiner Lehrzeit bei Filippino zu dem Verrocchioschüler in nähere Beziehung getreten ist, lässt sich nicht näher angeben. Die zarte Anmuth und verschwommene Weichheit in den Gebilden Lorenzo's sagte eben seiner eigenen Auffassung mehr zu als die bizarre Eckigkeit und fleischlose Herbigkeit der späteren filippinischen Formen. Auf jeden Fall ist Credi als Brücke zu betrachten, über die Raffaellino alsbald so leicht in Perugino's Bahnen einlenken und mit Preisgebung der strengeren florentinischen Auffassung seine frühere Formensprache so schnell verändern konnte. Denn dass Raffaellino dem Madonnenbilde immer mehr die rein gefühlvolle, rührsame Seite abzugewinnen verstand, zeigt das dritte der Berliner Bilder, wo das Christkind unter dem Spiele zweier Engel auf dem Arme der Mutter eingeschlafen ist (Nr. 90). Dieses kleine Rundbild zwingt durch die Anmuth, mit der das neue Motiv durchgeführt ist, durch die Zartheit der Formen und die Güte der Zeichnung dem Beschauer die grösste Achtung vor den Fähigkeiten des jugendlichen Künstlers ab und ist nicht unwerth, den besten Schöpfungen seines Lehrers auf diesem Gebiete als ebenbürtig zur Seite gestellt zu werden. Hier ist auch bereits im Keime erhalten, was in den späteren Arbeiten Raffaellino's als voll entwickelte Stileigenthümlichkeit sich kund gibt. Man vergleiche darauf hin nur die Madonnengruppe hier mit der auf dem Altarbild von 1505 in S. Spirito, und der scheinbar so grosse Unterschied zwischen den Werken des filippinischen und peruginoschen Raffaellino wird sich um ein Wesentliches verringern. Der Engel zur Rechten bezeichnet die directe Vorstufe für die musicirenden Himmelsbewohner auf der Krönung Mariae im Louvre und die anbetenden Knaben auf dem Corsinibilde. Ebenso finden sich schon auf dem Berliner Tondo bei Maria die Hand mit dem stark gebildeten Daumenansatz, über ihrem Knie die geschlängelte Falte und bei den Engeln die goldgestickten Halbstrümpfe. Eine zeitgenössische genaue Copie nach dem Berliner Tondo befindet sich im Besitz von Sir Bernard Samuelson in London. Es ist eine Copie und keine eigenhändige Wiederholung. Für letztere ist die Ausführung zu trocken und charakterlos.

Eine diesem Bilde eng verwandte Formengebung zeigt das aus Casa Nuti zu Florenz stammende und dort auf Botticelli getaufte Tondo, das bereits vor Jahren nach Schottland verkauft wurde und neuerdings wieder in London im Kunsthandel aufgetaucht ist. Maria hält das auf einer Brüstung vor ihr stehende Kind, welches sich liebkosend zu dem kleinen Johannes herabbeugt, der, von einem Engel gestützt, vor ihm kniet. Links steht ein zweiter Engel und blickt, in der Hand ein Buch, träumerisch heraus. Obgleich das Bild Filippino, dem es neuerdings zugeschrieben wird, sehr nahe steht, so möchte ich doch eben wegen der grossen Aehnlichkeit mit dem Berliner Tondo eher an Raffaellino als Verfertiger denken.

Ihm wird auch mit Recht neuerdings das unter Spagna's Namen gehende Rundbild im Museum zu Neapel zugewiesen. In freier Landschaft sitzt Maria am Boden und reicht dem auf ihrem Schoosse befindlichen Kinde einen Granatapfel. Es dreht sich nach dem Johannesknaben um, der mit dem Rohrkreuz herantritt. Ein Baumstumpf dient als Lesepult, worauf ein aufgeschlagener Psalter ruht, eine weisse Taube pickt im Vordergrund im Grase. Trotz starker Retouchen und Veränderungen, besonders im Kopfe der Madonna, lässt sich in den Formen, der Gewandbehandlung und dem landschaftlichen Hintergrund die Weise Raffaellino's nicht verkennen.

Ein treffliches Werk seiner Frühzeit ist ferner das grosse Rundbild der Madonna mit dem Kinde, dem Johannesknaben und zwei Engeln vor einer Landschaft, im Privatbesitz in England, das unter Nr. 140 auf der Ausstellung in der New Gallery (1894) sich befand. Leider durchzieht ein tiefer Sprung die Tafel, dem der grössere Theil des Kopfes des Johannes zum Opfer fiel, der durch moderne Restauration ersetzt ist. Sonst ist die Erhaltung eine sehr gute und das Ganze von heiterem, farbigem Eindruck.

Ein ausgezeichnetes Rundbild der Madonna mit dem Kinde zwischen Magdalena und Katharina befand sich beim Marchese Pucci in Florenz. »Das Bild hat so grosse Schönheiten, dass man es mit dem Namen Filippino's ehren zu dürfen glaubte, und in der That kann man nur höchst selten so empfindungsvolle Gestalten bei Raffaellino aufweisen, wie die Magdalena dieses Gemäldes ist. Die Figuren sind allerdings ziemlich gestreckte, aber die Behandlung ist ungemein sorgfältig« [17]). Wo es sich jetzt befindet, vermag ich nicht anzugeben.

So lange Raffaellino sich darauf beschränkte, die Madonna ruhig thronend im Kreise dienstbereiter Engel und verehrender Heiliger zu bilden, brachte er, wie wir eben gesehen, Werke hervor, die dem Besten seiner Zeit als nicht unebenbürtig zur Seite gestellt werden können; wandelte ihn aber einmal die Lust an, dramatisch bewegte Scenen zu schildern, wie auf der Auferstehung Christi in der florentiner Akademie, so versagte seine Kraft, treten die Schwächen seiner Kunst deutlich hervor. Trotz der nicht ungeschickt um den aufgesprengten Sarkophag gruppirten Wächter erscheint die Handlung dennoch lahm, dem in der Luft hängenden sentimentalen Christus fehlt jene himmelstürmende Gewalt, deren momentane Kraftäusserung erst den Vorgang sinnlich verständlich zu machen vermag, ja, die erzwungene Lebendigkeit der Action in dem schreienden, unter der Wucht der auf ihn gefallenen Grabplatte sich windenden Krieger und dem seitwärts davonlaufenden Genossen fügt nur einen bizarren Zug hinzu, der lächerlich wirkt. Das Bild macht daher bei aller Sorgsamkeit der Ausführung und Güte der Zeichnung einen gleich unerfreulichen Eindruck wie die nämliche Darstellung aus Ghirlandajo's Werkstatt in Berlin, wobei man annehmen darf, dass die als Rückseite für das Hochaltarbild in S. Maria Novella bestimmte Tafel nicht ohne Einfluss auf Raffaellino's Composition gewesen ist. Diese war für eine Capelle der Capponi auf Monte Oliveto vor Porta Frediano von dem jugendlichen Künstler gemalt, wodurch auch auf diesem Wege dessen

---

[17]) Crowe und Cavalcaselle III, S. 215.

enges Verhältniss zu jener Familie belegt wird. Soll doch der schlafende Krieger ein Porträt des Niccolò Capponi sein, wie Vasari berichtet. Zu den eben berührten Schwächen, des vom Biographen hoch gelobten Bildes kommt noch eine grelle Buntfarbigkeit, die das sonst Raffaellino eigene Farbengefühl vermissen lässt. Sie findet ihre Erklärung jedoch darin, dass sich dieser hier zum ersten Mal in der neuen Oeltechnik versucht und in der Verschmelzung der einzelnen Töne noch nicht recht zu helfen weiss. Den rauhen von dem Temperaverfahren herrührenden stumpfen Farbenauftrag hat die Auferstehung nebst manchem Anderen mit dem Bilde in S. Maria Nuova auf das Genaueste gemein, so dass es sehr wahrscheinlich ist, dass sie Ende der neunziger Jahre entstanden ist. Die enge Beziehung zu den Capponi, die in beiden Bildern hervortritt — und möchte man nicht glauben, dass die Stifter auf dem Hospitalbild ebenfalls dieser Familie angehören? — spricht gleichfalls für ihre zeitliche Zusammengehörigkeit. Die Auferstehung ist somit als dasjenige Bild zu betrachten, welches die filippinische Jugendperiode Raffaellino's mit seiner späteren Stilperiode verbindet. Und, wie wir gesehen, lässt sich diese Verbindung ohne Zwang herstellen. Raffaellino's Kunst drängte immer mehr in die von Perugino eingeschlagenen Bahnen, zu einer wirklichen Annäherung war es nur noch ein kleiner Schritt. Und zeigt nicht vor allem das Beispiel seines grossen Namensbruders aus Urbino, wie schnell binnen weniger Jahre gerade im Beginn des neuen Jahrhunderts ein junger Künstler unter dem Eindruck grosser Vorbilder seinen Stil völlig zu ändern vermochte! Ist nicht zwischen der Madonna Terranuova und der Madonna di Fuligno ein viel bedeutenderer Stilwechsel als zwischen dem Rundbild Raffaellino's in Berlin und dem Altarbild in S. Spirito? Würde man, wenn die Mittelglieder fehlten, welche die Verbindung zwischen der umbrischen und römischen Periode Raffael's herstellen, bei solch verschiedenen Arbeiten an eine Hand denken können? Und wer weiss, welche Mittelglieder für Raffaellino uns verloren gegangen sind!

Dem gleichen Zeitraum wie die Auferstehung gehört auch die Beweinung Christi in der Pinakothek zu München an (Nr. 1009). Das Bild geht dort zwar unter Filippino's Namen, doch wurde es bereits von Frizzoni und Morelli, wie mir scheint mit Recht, als Werk Raffaellino's erkannt [18]). Denn abgesehen

[18]) Die Galerien zu München und Dresden, S. 126. Milanesi glaubte darin ein Werk des Jacopo del Sellajo zu erkennen, doch hat dessen grosses Bild mit dem Gekreuzigten zwischen mehreren Heiligen in der Sacristei von S. Frediano keine Berührungspunkte mit dem Münchener Bilde. Für eine Arbeit Jacopo's halte ich dagegen die Domenico Ghirlandajo zugeschriebene Beweinung Christi in der Galerie zu Berlin (Nr. 1055). Es findet sich hier derselbe durchfurchte Madonnenkopf, die gleiche Anordnung des Mantels über dem Kopfe, die nämliche Behandlung des Kopftuches, derselbe sehnige Christuskörper mit den hellbeschienenen Nägelflächen und dem dünnen Lendentuche wie dort. Der links vom Kreuz stehende Bischof in S. Frediano gleicht in dem markanten Kopfe mit dem weissen Stoppelbart und dem scharfen Zug von der Nase zum Mund dem Augustinus auf dem Berliner Bilde. Dieselbe Uebereinstimmung herrscht in der Form der Hände, der Faltengebung, der Landschaft mit den Felsen im Vorder- und den Eisbergen im Hintergrund, der Form der Bäume, Gräser und Steine am Boden.

von der grellen Buntfarbigkeit der Gewänder, dem stumpfen Farbenauftrag, der Filippino fremden Sentimentalität des Ausdruckes, dem flackrigen Faltenwurf, findet sich in dem Kopfe des Engels oben derselbe Typus wie bei dem Knaben links neben der Madonna auf dem Berliner Rundbild, ebenso ist die Felsparthie links mit dem abgestorbenen Baume die gleiche wie auf der Auferstehung in der Akademie. Sagt doch Vasari auch ausdrücklich, dass Raffaellino eine Pietà, cosa tenuta molto buona e benevole, für S. Spirito gemalt habe und stammt das Münchener Bild doch ausserdem noch aus dem Hause Capponi zu Florenz!

Hier sei auch das schöne männliche Bildniss bei Sir Henry Layard in Venedig[19]) erwähnt, das Morelli für Raffaellino in Anspruch genommen hat. Es zeigt einen noch jugendlichen Mann von energischem Aussehen unter einem Vorhang vor einem Fensterausschnitt mit Aussicht auf eine Landschaft. Er hat den Blick seitwärts gerichtet, greift mit der Linken in das Gewand, die Rechte ruht auf der Steinbrüstung. In der charaktervollen Wiedergabe der Persönlichkeit kommt Raffaellino hier Botticelli nahe, an den auch die Anordnung vor einem Fensterausschnitt erinnert, und gibt an Grösse der Auffassung und Güte der Ausführung Filippino um nichts nach. Letzterem wird das Porträt auch von mehreren Seiten zugeschrieben[20]).

Leer und handwerksmässig behandelt sind dagegen die Einzelfiguren des hl. Rochus und Ignatius zu Seiten des Sebastiansaltares in S. Maria Maddalena de Pazzi zu Florenz, die bereits von Vasari als Arbeiten Raffaellino's erwähnt werden[21]). Ignatius zeigt denselben weissbärtigen Typus wie Zenobius auf dem Bilde in S. Maria Nuova, bei ihm findet sich auch die charakteristische Handform mit dem abgespreizten Daumen. Vasari erwähnt von Raffaellino in dem Refectorium des anstossenden Klosters noch ein Fresco von der wunderbaren Speisung der Fünftausend in der Wüste, das weder er noch einer der nach ihm dasselbe Erwähnenden gesehen zu haben scheint. Denn das im betreffenden Raum des jetzt als Carabinierikaserne dienenden Klosters befindliche Wandgemälde stellt das Abendmahl und nicht die wunderbare Speisung dar. In der Composition schliesst es sich ziemlich streng an Ghirlandajo's Abendmahl von 1480 in Ognissanti an, ist aber besonders in den Köpfen so übermalt, dass es nur noch wenig Werth hat. Es zeigt den späten flauen

---

[19]) Das unter Credi's Namen in der Akademie zu Venedig hängende Presepio (Saal XIV, A. N. 7) gehört nicht Raffaellino an, wie Crowe und Cavalcaselle zu glauben geneigt sind, sondern irgend einem anderen schwächeren Nachfolger Filippino's.

[20]) So Thode auf eine briefliche Mittheilung hin. Ich kenne das Bild nur aus einer Photographie Morelli schreibt auch das Botticelli genannte männliche Bildniss im Berliner Museum (Nr. 98) Raffaellino zu, doch kann ich ihm darin nicht beipflichten. Dass ich es auch nicht für Botticelli halte, habe ich an anderem Orte bereits gesagt. Ich weiss nicht, von wem es herrührt.

[21]) Von Rio ganz ohne Grund Botticelli zugeschrieben. Stilverwandt ist das jetzt in der Congregazione della Carità aufbewahrte hölzerne Processionsschild der Arte della Seta mit der Madonna zwischen Michael und einem Engel auf der einen und Johannes dem Täufer und Jacobus auf der anderen Seite.

Stil Raffaellino's mit stark peruginesken Anklängen und muss nach 1505 gemalt sein. Von ihm rührt auch die in demselben Raum an einer Schmalwand befindliche Darstellung von Augustinus im Studio her, die in der Composition und im Beiwerk hinwiederum Anlehnung an Botticelli's Fresco in Ognissanti zeigt. Auch hier ist der Kopf ganz übermalt. Einer schwächeren Hand gehört das daneben befindliche Crucifix mit SS. Nikolaus und Monica, Franciscus und Dominicus an. In der Art des Granacci ist eine Verkündigung über der Thür. Richa schreibt unserem Künstler ferner die beiden Anbetungen des Neugeborenen in S. Lorenzo zu, von denen die eine sich im rechten Querschiff neben der Sacramentscapelle, die andere in der Sacristei befindet [22]). Erstere, woselbst Maria zwischen Franciscus und einem ritterlichen Heiligen vor dem am Boden liegenden Kinde kniet, scheint mir jedoch dem Typus der Gottesmutter, der stumpfen Handform, den grauen Halbtönen im Fleische und den scharfen Beleuchtungseffecten nach zu urtheilen, von Piero di Cosimo herzurühren, während die andere umfangreichere Darstellung mit Heiligen und Gottvater in einer Engelglorie einem zwischen Cosimo Rosselli und Piero di Cosimo stehenden schwächeren Künstler angehört. Crowe und Cavalcaselle schreiben beide Bilder dubitativ den Botticini's zu. Raffaellino del Garbo weisen sie dagegen die grau in grau gemalten schwebenden Engeln über der Sebastiansstatue von Lionardo Tasso in S. Ambrogio und die daselbst am Sockel im Rahmenwerk befindliche kleine Verkündigung zu. Ich stimme jedoch dem Cicerone bei, der hier Arbeiten Filippino's erkennt. Gleichen Gestalten begegnen wir auch in den decorativen Theilen der Strozzicapelle in S. Maria Novella.

Wir wollen hiermit den Ueberblick über Raffaellino's malerische Thätigkeit in der ersten Periode seines Schaffens beenden und kommen zum Schluss auf die Fresken in der kleinen Bruderschaftscapelle S. Martino zu Florenz zu sprechen, die neuerdings für Arbeiten Raffaellino's erklärt werden. Es sind im Ganzen zehn kleinere Darstellungen, die sich in Lünettenform an den Wänden des rechtwinkligen, schmalen, schlecht beleuchteten Raumes hinziehen. Sie sind kaum soweit erhalten, dass sie den Gegenstand der Darstellung erkennen lassen, theilweise sind sie durch Feuchtigkeit ganz zerstört. Die beiden an der dem Eingang gegenüber liegenden schmalen Altarwand befindlichen Bilder erzählen Episoden aus dem Leben des hl. Martin und zwar rechts vom Altare den Traum des Heiligen, wo ihm Christus von Engeln umgeben erscheint, links die Mantelspende an den Bettler. Die übrigen Gemälde schildern die Werke der Barmherzigkeit und beziehen sich auf die Thätigkeit der Buonomini, einer der Armenpflege gewidmeten mildthätigen Genossenschaft, die 1441 von S. Antoninus gegründet und noch heute in veränderter Gestalt bestehend, sich dieses Raumes als Oratorium bediente. Da sehen wir, an der linken Längswand neben dem Altare beginnend, die Buonomini bei der ihnen ganz speciell obliegenden Function der Todtenbestattung. Sie lassen unter geistlichem Beistand einen Verstorbenen einsargen, der eine von ihnen zahlt dem Todtengräber die Begräbnisskosten, der andere spricht ein

[22]) Chiese fiorentine, vol. V, S. 24 und 39.

Gebet für die arme Seele. Auf dem folgenden Bilde besuchen zwei der Congregation den Herbergsvater und geben ihm Geld für die Aufnahme eines eben ankommenden Pilgerpaares. Andere haben sich daneben in das Gefängniss begeben und suchen mit gefülltem Beutel die Loslösung der im Schuldthurm Steckenden zu erwirken. Die letzte Scene dieser Wand führt uns in die Behausung einer armen Wöchnerin. Zwei der Menschenfreunde haben sich mit Medicin und Verbandmitteln an ihrem Lager eingefunden, ein anderer händigt der Pflegerin ein Huhn und einen Fiasco Wein zur Stärkung der Erkrankten aus. Ueber der Eingangswand blickt man in das Waarenlager der Genossenschaft, wo den Bedürftigen jeden Geschlechts und Alters Kleidungsstücke verabreicht werden, deren Empfang ein Schreiber sorgfältig bucht. Daneben ist die Vorrathskammer, wo Brod und Wein an die Hungernden vertheilt wird. Selbst als Ehestifter tritt der Buonuomo auf und gibt auf dem ersten Fresco der Fensterwand einem Jüngling eine artige Mitgift, der trotz der Drohungen einiger eifersüchtiger Freier die Erwählte unter Assistenz eines Notars heimführt. Auch die Kindererziehung gehört zu den Berufsgeschäften der Brüderschaft; so ist auf dem folgenden Bilde dargestellt, wie die Knaben im Schreiben und die Mädchen in häuslichen Arbeiten unterwiesen werden.

Vasari erwähnt diese Malereien nicht, Richa[23]) bespricht sie inhaltlich kurz, kennt aber den Urheber nicht und nennt sie nur da bravo pennello gemalt. Rumohr[24]) schreibt sie Filippino Lippi zu, worin ihm auch die Herausgeber des Vasari folgen, Crowe und Cavalcaselle erkennen darin Werke des Raffaellino del Garbo und so auch der Cicerone. Die Fresken sind neuerdings von Brogi photographirt worden (Nr. 7645—7654) und somit eine genauere, stilistische Betrachtung ermöglicht, als in dem engen schlecht beleuchteten Capellenraum vor den geschwärzten Originalen selbst. Was zunächst im Gegensatz zu Filippino's und Raffaellino's Arbeiten auffällt, ist die einfache im Grossen angeordnete Gewandung, die durchaus verschieden ist von den reichen unruhigen Faltenmotiven dieser Meister in allen Stadien ihrer Entwickelung. Auch die Gestalten selbst sind wenig bewegt, sie treten ruhig und gelassen auf. Die Composition ist klar und übersichtlich, keine gehäuften Massen, sondern wohlweisliche Abwägung der nöthigen Figurenzahl, unter sich wieder zu Gruppen vereinigt und in Wechselbeziehung zu einander gebracht, Eigenschaften, welche die Arbeiten der genannten Künstler gerade vermissen lassen. Dabei herrscht eine Schüchternheit in Bewegung und Stellung, treten gewisse Schwächen in der Zeichnung hervor, die eine noch unfertige aber doch begabte Hand verrathen. Auch Crowe und Cavalcasselle sind diese Eigenthümlichkeiten aufgefallen und sie waren auf der richtigen Fährte, als sie fanden, dass die Gewandung durchweg an Ghirlandajo erinnert, geben das Erkannte aber wieder preis, wenn sie behaupten, dass dies die einzige Aehnlichkeit zwischen den Werken dieses Meisters und den Fresken in S. Martino sei. Mir scheinen vielmehr alle Merkmale auf Ghirlandajo's Richtung hinzudeuten, ohne

---

[23]) Vol. I, lez. XVII, S. 227.

[24]) Ital. Forschungen II, S. 274, Anm.

Domenico selbst als Urheber bezeichnen zu wollen. Ich denke dabei eher an frühe Arbeiten seines zwei Jahre jüngeren Bruders Davide, mit dem er gerade in jungen Jahren ständig associirt war und gemeinschaftlich arbeitete, von dem sich selbständige Werke bisher aber nicht haben nachweisen lassen. Um zu diesem Resultat zu gelangen, darf man allerdings nicht die späteren Freskencyklen Domenico's in der Sixtinischen Capelle, in S. Trinità und S. Maria Novella zur Vergleichung heranziehen, sondern die schon 1475 vollendeten Malereien aus dem Leben der hl. Fina in der Capelle dieser Heiligen in der Collegiata zu S. Gimignano sowie die jetzt in das Museum von S. Apollonia gelangten Jugendbilder aus S. Andrea zu Brozzi und das noch in dieser Kirche befindliche Fresko der Taufe Christi und der Madonna zwischen Sebastian und Maurus[25]. Um nur einige Einzelheiten hervorzuheben, vergleiche man die Alte in weisser Haube auf der Darstellung des Unterrichts unter den Martinofresken mit der alten Frau auf der Vision und den Exequien der hl. Fina und man wird die grösste Uebereinstimmung im Kopftypus, der Fältelung der Haube und der für Ghirlandajo's frühe Zeit so charakteristischen verrocchiesken zugespitzten Handform finden. Ebenso haben die beiden Frauen und der Greis mit geschorenem Vollbart auf der Vertheilung der Kleider ausgesprochen Ghirlandajo's Typen, wie sie sich nie bei Raffaellino finden. Die Clerikergruppe links auf der Bestattungsscene in S. Martino ähnelt auffällig derselben Gruppe auf der Leichenfeierlichkeit der hl. Fina, der Chorknabe links neben dem Priester dort zeigt dieselben Züge wie der zweite Kopf neben dem Geistlichen hier. Diese Züge kehren auch in dem Jünglingskopf auf der Weinspende wieder und finden sich genau so bei dem Sebastian auf dem Fresko in S. Andrea zu Brozzi und bei dem jugendlichen König auf der Anbetung in S. Apollonia. S. Martin auf dem ersten Bilde gleicht dem mit den Fingern demonstrirenden Jünglinge am Fussende der Bahre der hl. Fina; der das Ross des Heiligen am Zügel haltende Knappe auf der Scene mit dem Bettler ruft die Erinnerung an den Erzengel Michael auf Domenico's frühem Madonnenbild in den Uffizien (Nr. 1297) wach und kehrt fast übereinstimmend als einer der Krieger auf der zu des Meisters anderen frühen Altartafel gehörigen Predella mit der Enthauptung des hl. Dionysius in der dortigen Akademie (I. Sala del Boticelli Nr. 15) wieder. Auch die ausdrucksvollen gefurchten Männerköpfe zeigen durchgängig Ghirlandajo's Stilrichtung, anderer zahlreicher Aehnlichkeiten zu schweigen. Nach alledem bin ich der Meinung, dass die Fresken in S. Martino nicht Filippino oder seinem Schüler Raffaellino angehören, sondern Werke eines ganz in Domenico Ghirlandajo's frühem Stil arbeitenden Künstlers sind, der möglicherweise sein Bruder Davide ist. Der Entwurf mag vielleicht von Domenico selbst herrühren, die Ausführung jedoch

---

[25]) Stilistisch mit den Fresken in S. Andrea stimmt eine Anbetung des Kindes mit S. Maurus (?) und S. Rochus in einem Tabernakel an Casa Orsini (Nr. 204) an der Landstrasse nach Brozzi überein. Dieses Fresco ist bis auf den Kopf des Joseph und bis auf das Kind, das vom Regen abgewaschen ist, leidlich erhalten. Die Formen sind die der frühen Zeit Ghirlandajo's. Wahrscheinlich hat der Künstler, als er in S. Andrea arbeitete, auch dieses Tabernakel gelegentlich hingestrichen.

ist von schwächerer Hand. Vermuthlich sind sie noch vor den Fresken in S. Gimignano entstanden, also im Anfang der siebziger Jahre. Ebenfalls in die Nähe Ghirlandajo's gehört die Raffaellino del Garbo zugeschriebene Madonna mit dem nackten vor ihr stehenden Kinde und zwei Engeln in der Sammlung Weber [26]) in Hamburg. Hier weisen alle Merkmale auf eine Jugendarbeit des Bastiano Mainardi. Verwandt sind ein Madonnenbildchen im Museum zu Lille und ein ähnliches bei Mr. Salting in London.

Wir können die Thätigkeit Raffaellino's nicht verlassen, ohne etwas bei seinen Zeichnungen zu verweilen. Denn Vasari berichtet, dass er ein vortrefflicher Zeichner gewesen sei. In seinen jungen Jahren habe er so viel gezeichnet wie je ein Künstler zu seiner Ausbildung nur zeichnen konnte, und es darin auch zu einer erstaunlichen Fertigkeit gebracht. Eine grosse Zahl der Zeichnungen kam nach Raffaellino's Tode in den Handel, da sie von einem seiner Söhne zu Schleuderpreisen verkauft wurden. Vasari selbst rühmt sich des Besitzes mehrerer derselben, die wegen ihrer Güte von Liebhabern und Künstlern gesucht waren. Eine Anzahl dieser Blätter ist uns noch erhalten, in fast allen grösseren öffentlichen und privaten Sammlungen finden sie sich, aber die wenigsten gehen unter Raffaellino's Namen, der überwiegende Theil wird bald Filippino, bald Ghirlandajo, selbst Masaccio, Masolino, Botticelli und stilistisch noch ferner stehenden Meistern zugeschrieben. So gilt es denn auch hier, unserem Künstler zu seinem Eigenthum zu verhelfen. Es sind durchweg Studien nach der Natur, überwiegend Studien zu männlichen Gewandfiguren in stehender und sitzender Stellung. Wir beschränken uns hier auf die Aufzählung einiger besonders charakteristischer Blätter und beginnen die Reihe mit zwei Zeichnungen, die durch ihre directe Beziehung zu Bildern Raffaellino's besonders wichtig sind zur Gewinnung einer festen Operationsbasis. Die eine befindet sich im British Museum (Ital. Zeichn. Kasten XVII. P. p. 1 bis 32, Braun 113) und stellt einen stehenden bis auf den Oberschenkel herab nackten jugendlichen Mann mit Epheukranz im Haar dar, der die Rechte segnend erhebt und in der Linken eine Fahne hält. Auf demselben Blatte befinden sich ausserdem noch zwei Handstudien. Es stammt aus der Sammlung Vasari und wurde schon dort dem Raffaellino zugeschrieben. Unter diesem Namen hat es auch Morelli reproducirt [27]). Es ist jedoch keine beliebige Actstudie, oder wie Morelli angibt, eine Studie zu einem Johannes, sondern die Studie zu dem Christus auf Raffaellino's Auferstehung in der florentiner Akademie. Dies geht aus der Uebereinstimmung mit der betreffenden Figur auf dem Bilde unzweifelhaft hervor. Dadurch ist die Zeichnung nicht nur als Werk Raffaellino's über allen Zweifel erhaben, sondern auch die Entstehung dieser und ähnlicher Blätter in der ersten Periode seines künstlerischen Schaffens belegt.

Ebenso wie in seinen Jugendgemälden befleissigt er sich auch in den Zeichnungen der Nachahmung seines Lehrers Filippino, und, wie Vasari sagt,

---

[26]) Von Waagen als Werk Raffaellino's beim Grafen Shrewsbury in Alton Tower erwähnt. Abgebildet im Archivio storico dell arte 1891, S. 83.

[27]) Die Galerie zu Berlin 1893, S. 16.

aveva preso Raffaello in tal modo la maniera di Filippo, che pochi la conoscevano per altro che per la sua. Dennoch sind Raffaellino's Zeichnungen besondere Merkmale eigen, durch die sie sich von den sehr ähnlichen seines Meisters unterscheiden. Raffaellino bedient sich in seiner früheren Zeit fast durchgängig des Stiftes auf farbiggetöntem Papier und setzt die zahlreichen Lichter sehr sorgfältig mit dem Pinsel auf. Filippino dagegen bevorzugt die Feder, höht die Lichter nur in beschränktem Maasse, und wenn er dies thut, so setzt er sie kräftig und fleckig hin, in rein malerischer Wirkung [28]). Die Schraffirung zeigt bei Raffaellino kreuzförmige Strichlage, bei Filippino dagegen fast ausschliesslich parallele. Die Umrisse bei ersterem sind stärker und sorgsamer gezogen, die Linienführung ist ängstlicher, ja man kann sagen, langweiliger, die Einzelheiten sind sorgfältiger durchgeführt als bei letzterem, dessen Zeichenweise hingegen freier, mehr skizzirend, aber von einer bedeutend geistreicheren Feinfühligkeit im Contour ist. Raffaellino's Gewandbehandlung ist überladen und wulstig, die Falten ebenso wie auf den Bildern mit stark aufgesetzten Lichtern kraus geschlängelt. Filippino gibt zwar auch einen reichen Faltenwurf, aber er ist in den Einzelheiten besser verstanden, die Details sind nicht unnöthig gehäuft. Die Hände auf Filippino's Zeichnungen sind in den einzelnen Theilen wenig durchgebildet, die Finger nur im allgemeinen angedeutet, während Raffaellino sie sorgsam ausführt und die einzelnen Gelenke der Finger, wie besonders den zu stark gebildeten Mittelknöchel mit stark aufgesetzten Lichtern versieht. Ebenso sind die Haare bei diesem bis in die einzelnen Locken und Strähnen durchgebildet und glatt anliegend, während jener sie büschelförmig gleich Flammen in die Höhe züngelnd bildet. Raffaellino's Köpfe zeigen ferner einen scharfen Schlagschatten unter der Unterlippe, wodurch diese zu stark erscheint, auf den schweren oberen Augenlidern findet sich häufig in der Mitte ein Lichtfleck.

Die nämlichen stilistischen Merkmale wie auf der Londoner Zeichnung Raffaellino's finden wir auch auf dem von Morelli Filippino Lippi zugeschriebenen Blatte in Dresden, Braun 32. Es zeigt einen nach links stehenden Greis mit langem Bart, in ein Buch schauend, das er in der Rechten hält,

---

[28]) Unter derartigen Stiftzeichnungen Filippino's mögen hier genannt werden: Florenz, Uffizien Rahm. 69, Nr. 185, Studie zu den Bahrenträgern auf der Auferweckung der Drusiana in der Strozzicapelle in S. Maria Novella (Br. 278); R. 67, Nr. 129, Entwurf zu dem hl. Bernhard auf dem Altarbilde in der Badia; R. 68, Nr. 139, Studie zu dem Madonnenkopf auf demselben Bilde; R. 66, Nr. 226, Entwurf zu einer Anbetung des Kindes (Br. 281); R. 67, Nr. 1258, knieender junger Mann in Turban; R. 70, Nr. 134, drei am Boden sitzende männliche Gewandfiguren (Br. 265). Berlin, Sammlung Beckerath, Studie zu dem Kopfe der Madonna auf dem für Pal. Vecchio gemalten Altarbild in den Uffizien. Lille, Br. 9, Nacktstudium zu vier Evangelisten oder Propheten. London, British Museum, nach links laufender nackter Mann. 60—6—16—64. Rom, Bibl. Corsiniana Nr. 130452, Heiliger in einer Mandorla einem König und einer Nonne Ordensregeln überreichend, rückseitig, Madonnenkopf; Windsor, Br. 251, bartloser männlicher Kopf nach links.

die Linke ruht auf einem schmalen, schaftartigen, an die Schulter gelehnten Balken. Daneben sitzt ein nach rechts gewendeter jugendlicher Mann. Auf der Rückseite befindet sich eine sitzende und eine stehende Figur, die eine mit federgeschmückter Mütze und Streitkolben. Auch hier haben wir eine Studie zu einer Figur auf einem Bilde Raffaellino's. Der stehende in einem Buche lesende Greis ist nämlich die Naturstudie zu dem Andreas auf dem Berliner Gemälde Nr. 98, der an der Schulter anliegende Balken ist der Kreuzesstamm. Die Uebereinstimmung der Zeichnung in der Stellung, dem Kopftypus, der Form der Hände, der Faltenmotive mit dem Bilde macht diese Zutheilung an Raffaellino zweifellos. Eine stilistisch gleiche Zeichnung zweier männlicher Gewandfiguren, die eine sitzend und den Fuss auf ein Buch aufstützend, die andere vom Rücken gesehen im langen Mantel und Mütze, befindet sich unter Filippino Lippi in der Sammlung Malcolm (Braun 46 de l'Exposition des dessins des Maitres à l'Ecole des beaux arts 1879). Auch sie gehört Raffaellino an. Die Technik ist genau dieselbe wie auf den Blättern im British Museum und in Dresden: Stiftzeichnung auf farbig grundirtem Papier, die Lichter mit dem Pinsel aufgesetzt. Gerade diese weiss gehöhten Zeichnungen auf farbigem Papier sind eine Specialität Raffaellino's, die schon Vasari überliefert: onde si veggono ancora gran numero di disegni per tutta l'arte mandati fuora per vilissimo prezzo da un suo figliolo, parte disegnati di stile e parte di penna e d'acquerello; ma tutti sopra fogli tinti, lumeggiati di biacca, e fatti con una fierezza e pratica mirabile; come molti ne sono nel nostro Libro, di bellissima maniera. Die Farbe des Papiers ist verschieden, zum grösseren Theil grau und blaugrau, daneben aber auch violett, rosa, gelb und braun. Fast sämmtliche Blätter sind doppelseitig bezeichnet. Die Mehrzahl der ganzen Blätter ist, je nachdem sie mehr oder weniger beschnitten sind, ungefähr 280 bis 240 mm hoch und ungefähr 210 bis 170 mm breit, wobei sie bald der Höhe bald der Breite nach bezeichnet sind. Unter der Zahl dieser mit den oben genannten Studien stilistisch und technisch übereinstimmenden Blättern aus Raffaellino's Frühzeit seien nur noch folgende erwähnt:

Berlin, kgl. Kupferstichcabinet. Nr. 474, Vorderseite: nach links sitzender junger Mann in Mütze; Rückseite: nach links stehender junger Mann, in der Rechten einen Palmzweig (abgebildet Nr. 98 in Lippmann, Zeichnungen alter Meister im kgl. Kupferstichcabinet, Berlin 1882).

Sammlung von Beckerath. Stehende männliche Gewandfigur einen Palmzweig in der einen Hand, mit der anderen eine hingebende Geste machend.

Dresden, kgl. Kupferstichkabinet. Unter Cosimo Rosselli: Stehender nackter Mann nach links, auf einen Stab gestützt, Br. 40; Rückseite: sitzender junger Mann in Mütze und Kittel, den Kopf in die rechte Hand gestützt. Br. 41. Von Morelli Filippino Lippi zugeschrieben. Gerade hier sind die Handform und die Falten am Aermel für Raffaellino charakteristisch und die spitze Kniescheibe auf dem Nacktstudium findet sich ebenso bei der fliehenden Gestalt rechts auf der Auferstehung Christi in Florenz [29]).

---

[29]) Von Filippino dagegen rührt das Lorenzo di Credi zugeschriebene Blatt in Dresden her (Br. 45), mit der knieenden Katharina und dem stehenden Stephanus

Florenz, Uffizien. Rahmen 4 (neue Aufstellung), Nr. 54 »Masolino«, Br. 294. Ein stehender und ein sitzender lesender Mann. Rückseite: sitzender Mann [30]).

R. 4. Nr. 361 »Masolino«. Zwei stehende männliche Gewandfiguren.

R. 5. Nr. 360 »Masolino«. Eine sitzende und eine im Profil stehende männliche Gewandfigur. Rückseite: zwei sitzende desgl.

R. 5. Nr. 1113 »Masolino«. Drei stehende männliche Gewandfiguren. Rückseite: eine desgl. und Handstudie.

R. 61. Nr. 306 »Ghirlandajo«. Br. 250. Jünglingskopf. Studie zu dem Kopf des Laurentius auf dem Madonnenbilde in S. Spirito.

R. 64. Nr. 141 »Filippino«. Eine stehende männliche Gewandfigur und zwei Gestalten mit Schemel. Rückseite: zwei sitzende männliche Gestalten, die eine in schlafender Stellung.

R. 64. Nr. 308 »Ghirlandajo«. Br. 235. Sitzende männliche Figur schreibend, davor nach rechts knieende Gewandstudie, daneben zwei Beinstudien. Rückseite: drei stehende Gewandfiguren.

R. 71. Nr. 172 »Filippino Lippi«. Br. 262. Links eine stehende männliche Gewandfigur mit segnender Handhaltung, vor ihr knieend eine männliche Gestalt, rechts eine vom Rücken gesehene Gewandfigur. Rückseite: ähnliche Gruppe von drei männlichen Gestalten, von denen die eine den Hut zieht.

R. 72. Nr. 171 »Filippino Lippi«. Br. 261. Eine stehende männliche Gewandfigur und ein nach links knieender Heiliger. Letzterer vielleicht eine Studie zu dem Petrus Martyr auf dem Madonnenbilde in Berlin Nr. 87. Rückseite: zwei sitzende Gewandfiguren.

R. 77. Nr. 1253 »Filippino Lippi«. Eine stehende und eine knieende männliche Gewandfigur.

London, J. P. Heseltine. Studie zu einem Sebastian (nach Pollajuolo) und sitzende männliche Gewandfigur.

Paris, Louvre. Nr. 230 und 232 »Fra Filippo Lippi«. Sitzende männliche Gewandfiguren.

Coll. His. de la Salle, Nr. 55. Sitzende männliche Gewandfigur nach rechts. Rückseite: desgl. den Arm auf das linke Knie aufstützend.

Musée de l'Ecole des beaux arts. Zwei stehende und eine sitzende männliche Gewandfigur (abgebildet bei Müntz, L'histoire de l'Art pendant la Renaissance I. S. 206).

Die Federzeichnungen Raffaellino's sind ungleich geringer an Zahl. Das Hauptblatt ist der Entwurf zu einem Madonnenbild, scheinbar zu dem früher in Casa Pucci befindlichen Tondo mit Magdalena und Katharina, in der Library

---

dahinter. Es ist der Entwurf zu dem rechten Flügel des von Filippino 1498 gemalten Strassentabernakels in Prato.

[30]) Es ist auf das lebhafteste zu bedauern, dass bei der Neuaufstellung der Zeichnungen in den Uffizien die Rückseite der Blätter durch hölzerne festgenietete Platten verdeckt, und somit ein Studium derselben unmöglich gemacht worden ist.

of Christ Church in Oxford [31]). In der Sicherheit und Leichtigkeit der Strichführung kommt Raffaellino hier seinem Lehrer ganz ausserordentlich nahe. Die Technik auf farbig grundirtem Papier mit weiss gehöhten Lichtern entspricht auch der Mittheilung Vasari's, die er über die Federzeichnungen Raffaellino's macht. Dieses Blatt ist für die Zutheilung des Bildes in S. Spirito an unseren Meister ebenfalls von grosser Wichtigkeit, da wir bei Maria und dem Kinde denselben Typus, die gleiche Handform finden wie dort. Gehört diese Zeichnung in die frühe Periode Raffaellino's, so besitzen wir aus seiner späteren Zeit eine Serie von Einzelfiguren und Gruppen von Heiligen sowie grössere Darstellungen, die in weiss gehöhter Feder- und Pinselzeichnung ausgeführt und deren Umrisse zum grössten Theil behufs Uebertragung durchstochen sind. Die etwa 230 mm hohen und 140 mm breiten Blätter zeigen fast durchgängig oben den Aufriss einer nischenförmigen ausgebogenen Einrahmung, so dass man glauben möchte, sie seien für Predellendarstellungen oder zur Einfügung in den Rahmen entworfen worden. Doch die breite Chiaroscurotechnik und die genau jeder Linie folgende Durchstossung der Umrisse lassen eher vermuthen, dass sie als Vorzeichnungen zu Stickereien dienten, mit deren Anfertigung der verarmte Künstler in seinen späteren Jahren seinen Erwerb suchte. Vasari sagt nämlich: ed in ultimo si ridusse a far ogni lavoro meccanico: e ad alcune monache ed altre genti, che allora ricamavano assai paramenti da chiesa, si diede a fare disegni di chiaro scuro, e fregiature di santi e di storie, per vilissimo prezzo; perchè ancora che egli avesse peggiorato, talvolta gli usciva di bellissimi disegni e fantasie di mano; come ne fanno fede molte carte che poi dopo la morte di coloro che ricamavano, si son venduti qua e là; e nel Libro del signore Spedalingo ve n'è molti che mostrano quanto valesse nel disegno. Von diesen qualitativ sehr verschiedenen, aber durchgängig recht handwerksmässig zum Theil von Schülern gearbeiteten Blättern seien erwähnt:

Lille, Musée Wicar. Nr. 264. Bartholommäus Br. 24; Nr. 265 Nicolaus von Bari, Br. 28. Rom, Bibl. Corsiniana. Nr. 134450 Paulus; Nr. 130456 Christophorus; Nr. 130457 Benedict; Nr. 130458 Heiliger mit Buch; Nr. 130465 Bartholomäus und Antonius; Nr. 130470 Heiliger König in Harnisch mit Streitaxt und Reichsapfel; Nr. 130470 A Heiliger in einem Buch lesend; Nr. 130466 Köpfe Christi und Mariae zu einer Krönung; Nr. 130469 Heimsuchung; Nr. 130470 B u. C Zwei Engelköpfe. Florenz, Uffizien. Rahmen 102, Nr. 340 Christus; Nr. 347 Barbara; Nr. 218 F Christus und Thomas; Rahmen 103, Nr. 348 Paulus; Rahmen 101, Nr. 346 Christus und Paulus; Rahmen 55, Nr. 196 »Botticelli« Johannes Bapt.; Rahmen 101, Nr. 345 Madonna mit Kind; Rahmen 47, Nr. 52 »Verrocchio« Petrus in Kathedra zwischen Johannes Bapt. und Sebastian. Rahmen 101, Nr. 216 F u. A. m. [32]).

---

[31]) Abgebildet unter den Drawings by the old masters in the Library of Christ Church, Nr. 44.

[32]) Nicht Raffaellino dagegen gehört die auch von Morelli ihm zugewiesene Folge von Federzeichnungen mit Scenen aus dem Leben des Zenobius an, Uffizien, Rahm. 101, Nr. 350, 351, 352, 1118. Sie sind nicht allein in der Technik durchaus von der von ihm gehandhabten verschieden, sondern auch die eckigen lang-

Paris, Louvre. Coll. His de la Salle, Nr. 125 »Paulus«. Demselben Zwecke dienten auch die in gleicher Technik ausgeführten und durchstochenen grösseren Zeichnungen der Vision des hl. Bernhard im British Museum, Br. 28, und der Beschneidung Christi in der Sammlung Malcolm. Erstere Composition ähnelt der gleichen Darstellung auf der Predella in S. Spirito, die Formen sind die der spätesten Zeit Raffaellino's. Auch glaubt man in dem oben auf dem Regal aufgeschlagenen Buche am Ende der letzten Zeile der linken Seite die Jahreszahl 1513 zu lesen. Den nämlichen Engeltypus und die gleiche Technik zeigt die Engelgestalt eines Cherub in Weimar, Br. 75. Auch hier sind die Umrisse durchstochen. Wie viele der nach Raffaellino's Entwürfen ausgeführten Stickereien an kirchlichen Gewändern noch vorhanden sind, weiss ich nicht. Einige seinem Stile nahestehende Stücke befinden sich in der Galleria degli Arrazzi zu Florenz. Auch die Domopera zu Orvieto besitzt ein prächtiges Pluviale mit den gut erhaltenen figurenreichen Stickereien der Anbetung der Könige, der Darstellung im Tempel, der Auferstehung und Himmelfahrt, deren Stilweise Raffaellino sehr verwandt ist. Ausserhalb von Florenz solche nach Raffaellino's Zeichnungen angefertigte Stickereien anzutreffen, darf nicht verwundern, da Vasari ausdrücklich sagt: il che fu cagione che si feciono molti paramenti e fregiature per le chiese di Fiorenza e per il dominio ed anche a Roma per cardinali e vescovi, i quali sono tenuti molto begli.

Ich schliesse hiermit die Untersuchung über Raffaellino del Garbo, in der Hoffnung, einestheils zur Lösung der bisher so verwickelten Frage nach der Persönlichkeit der verschiedenen Raffaelli beigetragen, anderentheils an einem evidenten Beispiel nachgewiesen zu haben, wie genau Vasari doch zum Theil über die seiner Zeit nahestehenden Künstler unterrichtet war und welches Gewicht man daher seinen Mittheilungen in einzelnen Fällen beizulegen berechtigt ist.

---

gezogenen Falten, die schwache karrikirte Formengebung sind ihm fremd. Wahrscheinlich rühren sie von einem zwischen Fra Filippo und Ghirlandajo stehenden schwächeren Zeichner her, der auch für den Holzschnitt thätig war. Von derselben Hand ist in Lille die Masaccio zugeschriebene Federzeichnung des Evangelisten Lucas (Br. 2) und in den Uffizien, R. 103, Nr. 339, vier Halbfiguren junger Männer in anbetender Stellung. Die unter Nr. 221 F (Rahmen 102) in den Uffizien neu aufgestellte Federzeichnung zu einer Auferstehung ist das Machwerk eines schwachen Nachahmers Perugino's und hat mit Raffaellino nichts zu thun. Die ihm ebenda zugeschriebene Zeichnung mit der Vision des Bernhard, Rahm. 101, Nr. 1115, ist eine wohl auf Betrug berechnete Copie nach Perugino's Bild in München. Von den auf Raffaellino in der Collection Resta der Biblioteca Ambrosiana getauften drei Zeichnungen scheint mir keine von ihm zu sein (Br. 263—265). Die eine davon gehört vielmehr Pinturicchio an und ist der Entwurf zu dem Engel auf der Reise Mosis in der Sixtinischen Capelle. Der Kopf ist weggeschnitten. Eher dürften Raffaellino die auf fol. 7 vereinigten beiden weissgehöhten Stiftzeichnungen zweier sitzender Männer angehören und in die oben erwähnte Serie von Studienblättern zu verweisen sein.

Rembrandt's Zeichnungen.

Von **W. v. Seidlitz.**

Lippmann's Veröffentlichung, die zweihundert Rembrandt'sche Zeichnungen in vorzüglicher, wohl kaum zu übertreffender Wiedergabe bringt, befriedigt ein seit langem bestehendes Bedürfniss und ist daher von allen Seiten mit freudigem Dank aufgenommen worden. Da die Möglichkeit besteht, dass den bereits erschienenen vier Bänden noch ein fünfter mit fünfzig weiteren Zeichnungen hinzugefügt werde — was mit Freuden zu begrüssen wäre, da noch manche wichtige Blätter fehlen —, so erscheint der gegenwärtige Zeitpunkt als der geeignete, um das bisher Erschienene einer Kritik zu unterwerfen und daran Wünsche für die Zusammenstellung der Schlusslieferung zu knüpfen, damit in dem ganzen Werk, das seinem Wesen nach Vollständigkeit ja nicht anstreben kann, wenigstens alle Hauptblätter des Meisters vorhanden seien.

Bei der Auswahl der vorliegenden zweihundert Blätter hat offenbar nicht die Absicht bestanden, nur unzweifelhafte Zeichnungen Rembrandt's darzubieten, sonst hätte man sich mit einer weit geringeren Anzahl begnügen müssen. In Anbetracht der Schwierigkeit der Aufgabe und des Fehlens ausreichender Vorarbeiten ist auch nicht viel dagegen einzuwenden, wenn der Begriff der Rembrandt'schen Zeichnungen so weit gefasst wird, dass er sowohl die Arbeiten des Meisters wie diejenigen Schülerleistungen umschliesst, die allenfalls noch Rembrandt selbst zugeschrieben werden könnten. Ist auch diese Grenze hier in einer grösseren Zahl von Fällen, als gerade wünschenswerth erscheint, überschritten worden, so tröstet man sich schliesslich doch gern mit der Erwägung, dass die hiermit gebotene Erleichterung für die Vergleichung ächter und falscher Zeichnungen immerhin geeignet ist, die Kenntniss des Meisters wesentlich zu fördern.

Welche Hülfsmittel, fragt sich nun, stehen zu Gebote, um den Charakter ächter Zeichnungen zu bestimmen? Zunächst muss dabei selbstverständlich von der kleinen Zahl bezeichneter und datirter Blätter ausgegangen werden. Sind auch derartige Bezeichnungen bei Rembrandt häufiger als wohl bei irgend einem anderen Künstler gefälscht worden, so lässt sich deren Aechtheit und Unechtheit durch die Vergleichung mit der grossen Zahl seiner ächten Namensinschriften auf Gemälden, Radirungen und in Schriftstücken zumeist leicht feststellen. — Einen zweiten Anhalt bietet die Beziehung von Zeichnungen zu gemalten oder radirten Compositionen eines Meisters, wobei es sich entweder

um einen Entwurf zu dem Ganzen oder um Studien für einzelne Theile handelt. Ist die Uebereinstimmung mit solchen ausgeführten Werken eine sehr grosse, so liegt freilich meist die Vermuthung nahe, dass es sich dabei um Fälschungen handelt; dagegen werden sich die ächten Studien in der Mehrzahl der Fälle durch die Leichtigkeit und Freiheit der Handführung, sowie durch das in ihnen pulsirende Lebensgefühl, dessen Festhalten während der späteren Ausführung bekanntlich so grosse Schwierigkeit bietet, auszeichnen.

Aus der Gruppe der so festgestellten Zeichnungen wird sich dann der Wandel ergeben, den die Art eines Meisters durch die Hauptabschnitte seiner Entwickelung hindurch erfahren hat. Das ist ein Punkt, der gerade bei Rembrandt von besonderer Wichtigkeit ist, denn wenige Künstler haben so vielfache Wandlungen durchgemacht wie gerade er. Die Arbeiten seiner frühen, seiner mittleren und seiner späten Zeit lassen sich in der Regel nur je unter sich vergleichen, während freilich die Erfassung des ihnen allen gemeinsamen besonderen Künstlergeistes, der natürlich bei Rembrandt, und bei ihm erst recht, ebenso wie bei jedem geborenen Künstler durch sein ganzes Leben hindurch in gleicher Art und Stärke wirksam war, besondere Schwierigkeiten bietet.

Drittens lassen sich Blätter auf Grund ihrer Uebereinstimmung mit den also gesicherten feststellen; das bleibt ganz Sache des künstlerischen richtigen Gefühls und des geschulten Auges. Bei der unendlichen Mannigfaltigkeit der Behandlungsweisen, wozu Rembrandt die ihm durch seine Materialien, die Feder, den Stift und den Pinsel, gewährte Freiheit ausnutzte, bleibt aber selbst dieser, bloss eine beschränkte Sicherheit bietende Weg nur in einer verhältnissmässig geringen Zahl von Fällen offen, so dass die Gesammtheit der auf die bisher betrachteten Weisen festzustellenden Blätter mit Rücksicht auf den Umstand, dass Rembrandt selten Zeichnungen mit seinem Namen oder mit einer Jahreszahl zu versehen pflegte und ebenso selten seine Studien und Entwürfe unmittelbar und ohne tiefgreifende Aenderungen zu den ausgeführten Werken verwendet zu haben scheint, überhaupt nur eine geringfügige sein kann.

Es bleibt somit für die Bestimmung des grössten Theils der Blätter nur der vierte, nach allgemein verbreiteter Anschauung der Willkür weit die Thore öffnende Weg übrig: die Vergleichung mit sonstigen, in ganz anderem Materiale ausgeführten und ganz andere Gegenstände behandelnden Werken des Meisters, also mit Gemälden und Radirungen, sei es, dass man dabei grössere Gruppen von gemeinsamem Charakter oder einzelne dieser Werke ins Auge fasst. Bei den Blättern, die mehr zeichnerisch gehalten sind, wird man eher die Radirungen, bei den malerisch behandelten dagegen die Gemälde zum Vergleich heranziehen; doch lässt sich eine solche Scheidung bei einem Künstler, der wie Rembrandt durch und durch Maler war, nur in einer geringen Zahl von Fällen durchführen.

Welche Technik er auch anwenden mag: fast immer handelt es sich für ihn um die Darstellung einer rein malerischen, also nicht bloss die Formgebung, sondern auch die Tönung ins Auge fassende Anschauung. Daher hat er sich auch nicht, wie etwa Dürer oder Raphael, eine besondere, ausschliesslich zeich-

nerische Ausdrucksweise ausgebildet; seine Zeichnungen sind ihm selten, nur ganz ausnahmsweise, Selbstzweck. Was er als eine fertige Composition ohne Zuhülfenahme der Farbe ausführen wollte, das ätzte er meist in das Kupfer ein, seinem Werke dadurch eine grössere Mannichfaltigkeit der Abstufungen, eine längere Dauer und zugleich eine weitere Verbreitung sichernd. In Form von Zeichnungen dagegen pflegte er meist nur einerseits die vorbereitenden Studien zu solchen abgeschlossenen Werken, andererseits die flüchtigen Entwürfe festzuhalten, die eine rasche Erfassung forderten oder zu deren Durchbildung es ihm gerade an Zeit fehlte. Sorgfältige Studien scheint er nur selten und eher noch in der Jugendzeit als im späteren Alter angefertigt zu haben; bei den flüchtigen Entwürfen aber war ihm jedes Mittel recht, um nur die volle Unmittelbarkeit, das sprühende, durchaus der ursprünglichen Anschauung entsprechende Leben zu wahren; aber freilich erschwert die aus solchem Streben erwachsende Unberechenbarkeit der Ausführungsweise den Vergleich mit den vollendeten Werken ungemein. Der grossen Menge dieser als Parerga, als reine Nebenarbeit entstandenen Blätter steht bei Rembrandt nur eine kleine Zahl bildmässig und sauber durchgeführter Zeichnungen gegenüber, wie z. B. das männliche Bildniss (127), das wohl aus einer Bestellung hervorgegangen ist, oder der Christus unter den Aposteln (165), der noch der frühen Periode angehört, als der Meister für solche leichtere Schöpfungen eher Zeit gefunden haben mag als später.

Folgt aber daraus, dass die Entscheidung über die Aechtheit oder Unächtheit der Blätter aus dieser grossen Gruppe in das blosse Belieben des Beschauers gestellt sei? Keineswegs. Subjectiver Natur wird diese Entscheidung, beim Fehlen äusserlich fassbarer Merkmale, zwar stets sein müssen; aber eines sicheren Grundes entbehrt sie desshalb doch nicht. Denn zwei Merkmale, die beide gerade auf dem innersten Kern der Kunst, auf der incommensurablen, aber fest bestimmten Persönlichkeit beruhen, werden ihr in der Mehrzahl der Fälle als Stützpunkte dienen können: die von fremder oder selbstgeschaffener Manier freie Künstlerschaft und weiterhin die Zugehörigkeit zu einer der Hauptepochen, in die das Leben des Künstlers sich gliedert.

Da die Kunst eine Blüthe der Kultur ist, so werden in der Regel diejenigen ihrer Erzeugnisse, die ächte Kraft und Frische in sich tragen, von dem Charakter eines bestimmten Landes und einer bestimmten Zeit erfüllt sein. Die Zeichnung eines Holländers aus der Zeit der vollen Selbständigmachung, also aus dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts, wird sich ohne weiteres von einer aus der vorhergehenden, nach Freiheit erst ringenden, wie von einer aus der nachfolgenden, bereits durch Frankreich beeinflussten Zeit stammenden unterscheiden lassen. Weiterhin wird die Frage zu stellen sein, ob es sich hierbei um das Werk eines selbständigen Künstlers handelt oder um das Erzeugniss eines in seinem Talent unsicheren Schülers oder eines im Gegentheil übersicheren Nachahmers. Nachgeahmt hat Rembrandt nie [1], und

[1] Abgesehen von den Entlehnungen einzelner Figuren von Dürer (Radirung der Austreibung aus dem Tempel), von Pisanello (Radirung der Drei Kreuze),

Schülerarbeit hat er ebensowenig wie irgend ein anderer grosser Künstler geliefert. Wohl hat er sich bisweilen gehen lassen und namentlich in der Uebergangszeit von der Jugend zum Mannesalter, um das Jahr 1634 herum, da er gerade die höchste Staffel des Ruhmes in der Hauptstadt seines Landes erklommen, nicht durchaus der Anwandlung widerstehen können, der herrschenden Mode nachgebend eine Bestimmtheit und Sauberkeit anzustreben, die der Frische, Unmittelbarkeit und Lebendigkeit der Auffassung entschieden Eintrag thut, wie das namentlich bei dem vielbewunderten, bereits genannten Männerbildniss Nr. 127 der Fall ist. Aber abgesehen von solchen Ausnahmen kann an seine Zeichnungen doch stets der höchste Massstab angelegt werden. Da wird es sich dann nur noch darum handeln, welchem der grossen Meister jener Zeit solch ein Blatt in dem einzelnen Fall zugeschrieben werden kann, und hierbei wird die künstlerische Eigenart, das rein persönliche Element, den Ausschlag geben. Ein van der Helst und Thomas de Keyser, um nur die beiden bekanntesten Nebenbuhler Rembrandt's zu nennen, werden kaum je mit ihm zu verwechseln sein; von Frans Hals aber, dem einzigen ihm annähernd gleichstehenden Zeitgenossen, sind völlig gesicherte Zeichnungen überhaupt nicht nachgewiesen; und wenn dies auch der Fall wäre, so würden sie vermöge der scharf ausgeprägten Individualität des Künstlers erst recht von denen Rembrandt's abweichen müssen.

Zur weiteren Controlle dient die Uebereinstimmung eines jeden solchen Blattes mit der Kunstweise, die der Meister während der verschiedenen Perioden seines Lebens befolgt hat. Wie seine datirten Radirungen und Gemälde aus der Jugendzeit (bis etwa 1635) von denen aus dem Mannesalter (bis etwa 1650) wesentlich abweichen und diese wieder von denen der Spätzeit, so wird sich auch in der Mehrzahl der Fälle eine Zeichnung in eine dieser Gruppen einreihen lassen müssen, und nur dort werden Zweifel entstehen, wo es sich um ein Blatt handelt, das auf der Grenzscheide zwischen zweien dieser Perioden steht, oder Schwierigkeiten, wo die Zeichnung wegen ihrer Flüchtigkeit oder der Geringfügigkeit des Gegenstandes zu einer solchen Einreihung nicht die genügenden Handhaben bietet. Mögen auch Diejenigen, die nicht bis zur Erfassung eines Meisters in den verschiedenen Stufen seiner Entwickeluug durchgedrungen sind, sich gegen die Scheidung in solche Zeitabschnitte auflehnen, indem sie behaupten, die künstlerische Eigenart lasse sich keine solche Fesseln anlegen, sondern müsse sich die Freiheit wahren, nach Belieben Sprünge, gelegentlich auch wieder nach rückwärts, zu machen: so ist dem entgegenzuhalten, dass es keinem wahren Künstler, der sich seine Rüstigkeit bewahrt hat und daher in der fortschreitenden Bewegung geblieben ist — wie das bei Rembrandt bis an sein Lebensende der Fall war —, je

von M. v. Heemskerck (Louvrebild des Tobias) handelt es sich bei den Zeichnungen nach Raphael (Madonna della Sedia und B. Castiglione), Lionardo (Abendmahl), nach der Medaille des A. Doria und den persischen Miniaturen immer nur um direkte Copien, die nicht den Anspruch erheben, für selbständige Kompositionen zu gelten.

eingefallen ist, auf die Kunstweise einer bereits hinter ihm liegenden Zeit seines Lebens wieder zurückzukommen, sondern dass eine solche Anschauungsweise nur auf eine ungenügende, ächte und falsche Werke vermengende Behandlung der Kunstgeschichte zurückzuführen ist. Der Künstler hat nicht nur im Allgemeinen als solcher, sondern in jeder einzelnen Zeit seines Lebens wieder seinen besonderen Stil, der ihm von Natur und durch seine Entwickelung gegeben ist und den er nicht willkürlich aufgeben kann.

Man muss sich schon dabei bescheiden, dass die künstlerische Kritik stets, selbst in den scheinbar am besten gesicherten Fällen, mit einer mehr oder weniger grossen Menge incommensurabler Elemente zu rechnen haben wird. Im Gegentheil würde derjenige, der sich in solchen Fragen ausschliesslich auf die äusserlich fassbaren Merkmale verlassen wollte, dazu geführt werden, fast die ganze Menge der im Laufe von Jahrhunderten Rembrandt zugeschriebenen Zeichnungen als ihm mit Recht zukommend anzuerkennen, denn Beziehungen und Aehnlichkeiten mit seinen Werken hat ja der grösste Theil dieser Blätter. Das würde aber das Ende aller Kritik bedeuten.

Die zu betrachtenden Zeichnungen wollen wir der Bequemlichkeit halber, soweit sie nicht Acte oder Landschaften darstellen, nach einem äusserlichen Gesichtspunkte, dem der Technik, zusammenstellen und bei der umfangreichsten dieser Gruppen, den Federzeichnungen, noch Unterabtheilungen, entsprechend den Hauptepochen des Meisters, machen. Die als ächt zu betrachtenden Blätter sollen mit dem Buchstaben *A*, die meiner Ansicht nach ihm nicht gehörenden mit dem Buchstaben *D* bezeichnet werden, während *B* diejenigen Blätter umfassen soll, die ihm allenfalls noch zugeschrieben werden können, *C* aber diejenigen, wo eine solche Zugehörigkeit sehr zweifelhaft erscheint [2]).

Unter den reinen Röthelzeichnungen sind zweifelhafte nicht anzuführen; sie gehören alle zur Abtheilung *A*. 158 (der Gelehrte, Louvre), Vorstudie zur Radirung B. 149, gehört dem Ende der zwanziger Jahre an; 102 (Skizze zur Grablegung) und 187 b (Greis, nicht von 1639, wie der Text wohl infolge eines Druckfehlers angibt) von 1630; 152 (Hieronymus, Louvre) wohl auch aus demselben Jahre, da van Vliet die Composition bereits 1631 stach; 168 (Greis) von 1631; 10 (Philosoph), 99 (Abendmahl nach Lionardo, Samml. Friedr. Aug. in Dresden, mit der Federzeichnung von 1635 in Berlin, Nr. 24, zu vergleichen), 137 (Schaustellung Christi), 161 a. (Saskia, nicht bloss eine Unbekannte) und 162 a. (Kopf eines Greises) aus den dreissiger Jahren; und nur 120 (Anslo) von 1640.

Auch die Kreidezeichnungen, zu denen noch einige unter den Landschaften (siehe am Ende) hinzukommen, gehören sämmtlich der Abtheilung *A*

---

[2]) Manche schätzbare Bemerkung, namentlich auch über alte Stiche, verdanke ich Dr. Hofstede de Groot, dessen mässigendem Einfluss ich in vielen Punkten, wenn auch nicht immer gern, nachgegeben habe. Trotzdem gehen unsere Ansichten über eine ganze Reihe von Blättern, die er für Rembrandt erhalten sehen möchte, noch immer stark auseinander.

an: 118 (Elephant, Brit. Mus., nach Massgabe des ähnlichen Blattes in der Albertina von 1637 zu datiren), 140 a. und b. (Alter Mann und Halbfigur einer alten Frau), 179 (Saskia?), 188 b. (Kind in der Wiege); dazu noch ein Act (siehe weiter).

In Röthel und Kreide: 127 (das sorgfältig ausgeführte männliche Bildniss von 1634, bei Mr. Holford) *A*; 29 (der sogenannte Vondel, Berlin) *B*.

In sonstiger gemischter Technik: zu *A* gehörend: 103 (Pietà, Brit. Mus., fast Oelskizze) und 165 (das grosse Blatt mit Christus unter den Aposteln, nicht die Auferweckung des Lazarus, wie der Text angibt, von 1634, in Haarlem); zu *C*: 117 (Die beiden Mohren zu Pferde).

Aus der Reihe der Federzeichnungen wollen wir diejenigen zunächst herausheben, die unter so starker Verwendung der Tusche hergestellt sind, dass sie im Wesentlichen als Tuschzeichnungen bezeichnet werden können. Zu *A* gehören: aus den dreissiger Jahren: 114 (Mutter mit Kind), 136 (Ganymed) und 172 a. (Skizze zur Predigt Johannes des Täufers, ehemals in der Dudleyschen Sammlung, jetzt in Berlin; nicht, wie der Text muthmasst, die Predigt des Paulus in Athen); wohl zumeist aus den vierziger Jahren: 1 (Selbstbildniss), 7 (Frau in orientalischer Tracht), 92 (zum Fenster hinausschauende Frau, Heseltine), 110 (Der Zeichner nach dem Modell), 121 (Sylvius, um 1645 zufolge der Radirung), 128 (Manoah's Opfer, Stockholm), 150 b. (Löwe), 164 (zwei Vögel) und 166 (die sogenannte Amme des Titus); aus den sechziger Jahren: 196 (die Studie zu den Staalmeesters, bei Hrn. v. Beckerath; hat sehr gelitten); endlich die beiden Blätter nach persischen Deckfarbenmalereien: 116 und 159. — Die Landschaften sind am Schluss gesondert behandelt. — Zu *D* sind zu rechnen: 34 (lesende Alte, Berlin), 45 (der sogenannte Wittwer, bei M. Heseltine), 46 (Interieur, wahrscheinlich von Philipp Koninck), 151 (Frau mit zwei Männern sich unterhaltend, übrigens sehr schön), 181 (Ruhe auf der Flucht, Bonnat; wohl Fälschung) und 187 a. (Kopf einer alten Frau, Heseltine).

Die Silberstiftzeichnungen 6 (Saskia, von 1633, in Berlin), sowie die Landschaften ebendaselbst sammt der Rückseite der einen derselben, 48 (Figurenstudien), können mit der Abtheilung *A* der Federzeichnungen zusammengenommen werden, da die Behandlungsweise die gleiche ist.

Wenn hier den nach Perioden geordneten ächten Federzeichnungen jedesmal auch die mehr oder weniger zweifelhaften, sowie die aus Rembrandt's Werk ganz auszuscheidenden Blätter beigefügt werden, so kann diese Einreihung natürlich nur nach der mehr oder weniger grossen Aehnlichkeit, die sie mit den ächten Zeichnungen der einzelnen Perioden haben, in manchen Fällen auch nur nach der Vermuthung, dass eine solche Aehnlichkeit seitens des Herausgebers angenommen worden sei, erfolgen.

Als ächte Blätter (*A*) aus der Jugendzeit sind hier zu nennen: 2 (Studienblatt), 9 (Die Züchtigung des schreienden Jungen), 11 (Beweinung Christi), 15 (Kreuztragung), 16 (Studienblatt), 18 (neun Studienköpfe), 21 (sitzende Frau), 23 (Studienblatt), 24 (Abendmahl nach Lionardo, von 1635, in Berlin; galt schon bei Houbraken als ein berühmtes Blatt; die Hülfslinien

auf der linken Hälfte, sowie die beigesetzten Ziffern machen den Eindruck nachträglicher Einfügungen; dieses Blatt wie das Dresdner [99] haben das Aussehen von etwas ängstlichen Schülerzeichnungen, die von Rembrandt mit weniger meisterhaften Strichen kräftig in Wirkung gesetzt sind), 78 (Skizzenblatt), 85 (desgl.), 111 (desgl.), 130 (Kind am Gängelband), 142 (sitzende Frau), 148b. (sitzender Mann), 154a. (Studienblatt), 191 (desgl.), 192b. (Loth) und 195 (Studienblatt, v. Beckerath). — Unter *B* sind zu verzeichnen: 90 (alte Dame), 106 (zwei Männer am Tisch, Esau sein Erstgeburtsrecht verkaufend), 109 (Abraham und Sara), 125b. (Kirchgängerin), 132 (Hieronymus), 148a. (Greis und Mädchen), 155 (Jakob's Traum, Louvre), 173a. und b. (Studien) und endlich die beiden wohl von einer Hand stammenden Blätter 89 (Mann im Turban) und 185 (Frau am Fenster). — Zu *D*: 96 (Urtheil Salomonis, Dresden; nach Dr. Hofstede de Groot Copie nach einem vermuthlich Sal. Koninck zuzuschreibenden Blatt im Brit. Mus.), 170 (Christus bei Maria und Martha; trotzdem das Blatt den Stempel J. P. Zoomers trägt und schon von B. Picart gestochen worden ist) und 188a. (h. Familie).

Mittlere Zeit. *A*: 3 (Studie zum Hundertguldenblatt, Berlin), 17 (Geburt Christi), 22 (Manoah's Opfer, Berlin), 30 (Philemon und Baucis), 31 (Thronender König), 51 (Sterbender Greis), 76 (Isaak segnet Jakob) und 194 (David und Nathan). — *B*: 25 (Der barmherzige Samariter), 100 (Pyramus und Thisbe, nicht Hagar und Ismael, wie der Text angibt), 129 (schwerlich die Heilung des Vaters des Tobias, sondern eher eine Genrescene mit einem Ohnmächtigen), 131 (Studienblatt), 135 (Hagar in der Wüste, Hamburg), 145 (Christus unter den Schriftgelehrten), 146 (Erweckung der Tochter des Jairus), 174 (nicht Joseph und seine Brüder, wie der Text angibt; vielleicht von Hoogstraten), 178 (Hagar in der Wüste, Bonnat), 180a. und b. (Studien, wenn auch die Schweine an die Radirung erinnern), 184 (Darstellung, nicht Beschneidung Christi) und 199 (Kreuzabnahme). — *C*: 19 (Beschneidung; nach Dr. Hofstede de Groot vielleich Copie nach dem Stich mit der Unterschrift: Rembrandt pinxit gravé d'après le tableau original de Rembrandt 1639 — Naudet excudit), 27 (Jakob's Traum, Berlin), 101 (Hagar's Verstossung), 107 (nicht die Flucht nach Aegypten, sondern eher ein Gegenstand aus dem alten Testament), 112 (Das Scherflein der Wittwe) und 175 (Die Versöhnung Jakobs mit Esau ?, gleiche Zeichnung in Dresden mit der Inschrift: G. v. Eekhout f.) — *D*: 39 (Christus am Oelberg), 161b. (lesender Mann), 167 (Rückkehr des verlorenen Sohnes) und von einer Hand 88 (Anbetung der Hirten, Heseltine; nach dem Londoner Bilde von 1646), sowie 200 (Abendmahl, v. Beckerath, obwohl von B. Picart gestochen).

Die Zeichnungen, wie die zuletzt unter B, C und D genannten, sind besonders schwer zu beurtheilen, da Rembrandt gerade in seiner mittleren Zeit viele Schüler gehabt hat, die Individualität dieser Schüler uns aber noch sehr wenig bekannt ist. Schärfer als bisher wird man das Augenmerk auf die mit Künstlernamen versehenen Zeichnungen aus Rembrandt's Schule richten müssen, wie z. B. auf die bezeichneten Blätter Philipp Koninck's in Dresden und Haarlem (hier von 1662), die Hoogstraten'schen Zeichnungen in Braun-

schweig und Dresden (hier eine Beschneidung von 1650). Gelegentlich ist schon im Vorhergehenden wenigstens der Versuch gemacht worden, Blätter, die auf eine und dieselbe Hand deuten, zusammenzustellen.

Als Zeichnungen aus der Spätzeit sind unter *A* anzuführen: 20 (Elias in der Wüste), 26 (Andrea Doria), 94 (Selbstbildniss in ganzer Figur), 95 (Frau im Bett etc.), 97 (Gehöft mit Esel etc.), 98 (Diana und Aktäon), 122 (Kutsche), 125a. (junger Mann), 133 (Hieronymus, zur Radirung) und 176 (Studie zur Vision Daniels). — *B*: 47 (Isaak, Jakob segnend, Heseltine), 108 (Joseph im Gefängniss), 134 (Christus am Oelberg), 138 (eher Gottvaters Erscheinung vor Abraham als vor Noah), 139 (Der Geograph, Dresden; der angeblich grüne Ton rührt nur von dem Durchscheinen des, übrigens blauen, Untersatzpapieres her), 144 (David und Nathan, Seymour-Haden), 154b. (Rückkehr des verlorenen Sohnes, Louvre), 162b. (nach de Groot gemäss I. Kön. XIII als der von Löwen getödtete Prophet zu deuten; ein ähnliches Blatt im Louvre, von Braun photographirt), 172b. (Manoah betend) und 192a. (drei Männer). — *C*: 5 (Kreuzabnahme) und von derselben Hand 156 (Kreuzigung); 8 (Mann und Bettlerin, gleiche Hand wie 77), 33 (Christus, die schlafenden Jünger weckend), 52 (Verspottung Christi), 77 (Laban und Lea), 93 (schlafende Frau), 105 (Opferscene), 141 (Petrus, Christum verleugnend), 147 (Gleichniss vom anvertrauten Pfunde), 153 (Heilung des Tobias, Louvre), 160 (Loth's Auszug), 182 (Christus im Tempel lehrend) und von derselben Hand 198 (Ecce homo); 183 (Tobias und der Engel) und 190 (Der barmherzige Samariter, Brit. Mus.); endlich die Copien nach italienischen Zeichnungen: 119 (Verleumdung des Apelles; die Beischriften zeigen auch nicht Rembrandt's Hand; freilich hat das Blatt die sehr alte Ueberlieferung für sich; auf der Rückseite Atteste, wonach es dem Amsterdamer Sammler v. d. Schelling gehört hat), 149 (junger Mann, wohl nach einem Florentiner), 169 (Grablegung nach Perin del Vaga, dessen Originalzeichnung sich in der Sammlung His de la Salle im Louvre befinden soll) und 193 (desgl.). — *D*: 28 (Pyramus und Thisbe, Berlin) und 126 (Zacharias und der Engel, Brit. Mus., grobe Fälschung).

Gerade über die Blätter dieser Zeit gehen die Ansichten zur Zeit weit auseinander. Rembrandt dürfte damals, im Besitze seiner Kraft, noch weniger als früher etwas Unbedeutendes geschaffen haben. Die lockere Manier, die er sich in dieser Spätzeit angeeignet hatte, wird aber sowohl Schüler zur Nachahmung wie Händler zu Fälschungen gereizt haben.

Aehnliches hat auch von den Actzeichnungen zu gelten, die in sehr verschiedenem Material ausgeführt sind und jedenfalls ganz verschiedenen Perioden des Meisters zugeschrieben werden müssten. *A*: 87 (schlafende Frau, der breit tuschenden Manier nach um 1660 anzusetzen) und 197 (Studie zur Berliner Susanne?). — *C*: 86 (weiblicher Act, Pinsel- und Federzeichnung) und 91 (desgl.). — *D*: 44 (männlicher Act) und 123 (Studie zur Radirung der Frau mit dem Pfeil).

Unter den Landschaften sind als zur Abtheilung *A* gehörend ohne Weiteres anzuerkennen die drei Silberstiftzeichnungen 13, 14 und 49, die drei kleinen Kreidezeichnungen 35—37 in Berlin und die grössere, 177, bei Bonnat,

endlich 38 (Die Ansicht des Amsterdamer Stadthauses nach dem Brande von 1652, bei Heseltine); weiterhin 12 (Hütte unter Bäumen, flüchtige späte Skizze, Berlin), vielleicht 84 (Der Monkelbeens-tooren, Heseltine), 157 (Canal in einer Stadt, Louvre, spät, kräftig) und 186 (Bauernhütte, grosse lavirte Zeichnung, mit der Inschrift Rembrandt f. [nicht L] 1644, bei Heseltine).

Der grösste Theil der übrigen Landschaften stammt aus der Sammlung des Herzogs von Devonshire und war seiner Zeit von dem Sohne des Malers Flinck zusammengebracht und mit dessen Stempel versehen worden. Diese Herkunft aus einer Rembrandt nahe stehenden Zeit, wobei nicht ausgeschlossen ist, dass der Maler Flinck selbst die Sammlung gebildet haben könne, fällt bei der Beurtheilung der Blätter schwer ins Gewicht. Andererseits ist freilich nicht zu verkennen, dass die Zeichnungen sehr grosse Verschiedenheiten unter einander aufweisen, die zum Theil wohl auf die angewendeten Darstellungsmittel sich zurückführen lassen, im Ganzen aber doch, selbst bei einem Künstler von der Vielseitigkeit und Wandelbarkeit Rembrandt's, befremden. Immerhin mögen sie hier im Hinblick auf die äusseren Gründe, die für sie sprechen, sowie unter Berücksichtigung des Umstandes, dass sich Uebergänge von den einzelnen Gruppen zu den übrigen finden lassen, als Schöpfungen Rembrandt's gelten; es sollen später nur diejenigen herausgehoben werden, die besonderen Anlass zu Zweifeln bieten.

Ordnen wir die gleichartigen zusammen, so tritt uns da zunächst eine Gruppe von Federzeichnungen entgegen, die vielfache Berührungspunkte mit den Radirungen, namentlich aus der Zeit um 1650, bieten. Die Art, wie die Kühe und die Menschen in die Landschaft eingesetzt sind, wie die Wegspuren im Vordergrunde angedeutet sind, wie die Ränder der Wiesen sich von den Gräben abheben, wie der Vordergrund durch breitere und dunklere Behandlung sich von dem Mittelgrunde und dieser wieder von der duftigen Ferne sich abhebt, endlich der Regel nach das Fehlen der Luft, d. h. der Wolken: das Alles ist den Zeichnungen wie den Radirungen gemeinsam; nur ist in den Entwürfen die Durchführung erklärlicher Weise eine flüchtigere als in den ausgeführten Radirungen. Dahin gehören die Nummern 55, 61—63, 65, 69, 70, 72, 73, 75, 80, 81, sowie 40 (bei Heseltine) und 124a. und b. (Landstrasse und Stadtmauer, Brit. Mus.).

Eine weitere Gruppe bilden die Blätter, die bei zumeist spitzer Zeichnung und breiter grauer Tuschung weite Wasserflächen mit Fernsichten auf dahinter liegendes Land sowie Städte darstellen: 56, 58, 60, 71, 74, 83 und (bei Heseltine) 42. Ist auch die Behandlung für Rembrandt eine aussergewöhnlich saubere, so steht die Auffassung dieser grossen Flächen der seinigen immerhin sehr nahe.

Drittens ist eine Gruppe breit und kräftig gezeichneter Blätter anzuführen, die meist Flusslandschaften mit üppigem Baumwuchs darstellen, mit den Radirungen kaum Berührungspunkte bieten, aber der Beziehungen zu der vorhergehenden Gruppe nicht entbehren. Es sind 53, 54, 57, 59, 64 (mit 54 übereinstimmend, doch ohne Anwendung von Tusche, auch fehlt hier der Fluss), 66—68, 82a. und b. und (bei Heseltine) 50.

Eine vierte Gruppe in breit wischender, durchaus malerischer Weise behandelter Landschaften ist in der Flinck-Devonshire'schen Sammlung nicht vertreten, sondern nur im Britischen Museum durch die Nummern **104** a. und b. sowie 113 und bei Heseltine durch das wahrscheinlich nach den vorigen so benannte Blatt 41. Diese Gruppe muss zur Abtheilung *D* gezählt werden.

Sonstige einzelne Blätter vertheilen sich in folgender Weise auf die verschiedenen Abtheilungen: *B*: 32 (Die Melkerinnen, Berlin), 189 a. (Häuser an der Strasse, Heseltine); *C*: 115 (Bauerngehöft am Flüsschen, Brit. Mus.; dasselbe Blatt in der Samml. König Friedr. Aug. in Dresden noch besser), **143** (Bauernhaus unter Bäumen, Seymour-Haden), 163 (Stadtthor, Louvre) und 189 b. (Hütten am Wasser, Heseltine); *D*: 4 (grosse schöne Ansicht einer Stadt, Berlin), **43** (Waldsaum, Heseltine; Nachahmer), 171 (Flachlandschaft, Bonnat).

Die nicht ohne Weiteres anzuerkennenden sowie die anzuzweifelnden Blätter vertheilen sich somit in folgender Weise auf die vier Bände der Lippmann'schen Veröffentlichung:

I.	II.	III.	IV.
		101 C	151 D
	52 C		
			153 C
4 D		**104** a. b. D	154 b. B
5 C		105 C	155 B
		106 B	156 C
		107 C	
8 C		108 B	
		109 B	
			160 C
			161 b. D
		112 C	162 b. B
		113 D	163 C
		115 C	
		117 C	167 D
19 C		119 C	169 C
			170 D
			171 D
			172 b. B
		123 D	173 a. b. B
			174 B
25 B		125 b. B	175 C
		126 D	
27 C	77 C		
28 C			178 B
29 B		129 B	
			180 a. b. B
		131 B	181 D
32 B			182 C

I.	II.	III.	IV.
33 C			183 C
34 D		134 B	184 B
		135 B	185 B
	86 C		
			187a. D
	88 D	138 B	188a. D
39 D	89 B	139 B	189a. B
	90 B		189b. C
41 D	91 C	141 C	190 C
			192a. B
43 D	93 C	143 C	193 C
44 D		144 B	
45 D		145 B	
46 D	96 D	146 B	
47 D		147 C	
		148a. B	198 C
		149 C	199 B
	100 B		200 D

Da eine beträchtliche Zahl wichtiger Rembrandt'scher Zeichnungen dem Werke noch fehlt, so wäre die Anfügung eines fünften Bandes mit Freuden zu begrüssen. Im Folgenden seien einige Blätter dieser Art angeführt, ohne dass damit Vollständigkeit erstrebt werden soll; auch unter dem Vorbehalt, dass für manche von ihnen eine Nachprüfung erforderlich sein möchte. In Michel's »Rembrandt« (1893) sind die folgenden Federzeichnungen abgebildet: stehender Greis, Museum Boymans (S. 412), junger Mann, Earl of Warwick (S. 496), lesende Frau, Heseltine (S. 512), sowie die Kreidezeichnung eines sitzenden Mannes, beim Earl of Warwick (S. 488). — Auf der Pariser Ausstellung von 1879 waren zu sehen: Die grosse Landschaft mit der Mühle, bei Hrn. Armand (Nr. 350), der liegende Löwe, beim Herzog von Aumale (Nr. 355), die Landschaft, im gleichen Besitz (Nr. 357), die Röthelzeichnung der Kleopatra, bei Hrn. Fouret (Nr. 371). — Bei Hrn. v. Beckerath in Berlin: Susanne, Röthelstudie, durch Inschriften von Rembrandt's Hand auf der Rückseite beglaubigt. — Im Dresdner Cabinet die Zeichnung nach der Madonna della Sedia und die Kreidestudie zu dem Petrus der Radirung B. 95. — In der Albertina der Castiglione nach Raphael und der Elephant von 1637. — Bei G. Salting: gleichfalls ein Elephant; die schöne getuschte Federzeichnung des Dreikönigsabends, in Querfolio, ächt bezeichnet; Jakob, Ephraim und Manasse segnend; sitzende Frau im Pelz und andere Federzeichnungen. — In Chatsworth noch eine Winterlandschaft aus Flinck'schem Besitz, wohl derselbe Weg zwischen Bäumen wie auf den Nummern 55 und 73; ferner ein paar kleinere Blättchen. — Bei Sir Ch. Robinson drei Blätter. — In Pest: die Halbfigur eines nach rechts gehenden Mannes, getuschte Federzeichnung; das Selbstbildniss aus später Zeit, Federzeichnung. — Sammlung Kneppelhout van Starkenburg: Darstellung Christi, von 1661, bezeichnet (siehe Vosmaer). — Verschiedenes

im Museum Fodor und im Amsterdamer Cabinet. — Städel'sches Institut: Greis, frühe Röthelzeichnung. — Museum von Rouen: ein ausgestelltes Blatt. — Im Kopenhagener Cabinet: Tobias mit dem Fisch, hl. Hieronymus, kleine Landschaft. — Sammlung His de la Salle im Louvre: zwei Blätter mit Löwen. — Hamburger Kunsthalle: zwei Landschaften, deren eine von 1647 datirt. — Im Münchener Kupferstichcabinet: mehrere Skizzen zur Verschwörung des Claudius Civilis, vier Atelierdarstellungen, vier Blätter mit kranken Frauen, biblische Sujets. — In Bremen die Federzeichnung mit den Dromedaren und eine kleine Landschaft mit der Mühle, Kreidezeichnung. — In der Sammlung Six: die Anatomie des Dr. Deyman, und zwei Zeichnungen im Album Pandora. — In Rotterdam mehrere weitere Blätter.

Herr Professor Dehio und meine „Neuen Beiträge zur Entstehungsgeschichte der kreuzförmigen Basilika.“

Von Dr. **Hugo Graf.**

Im XV. Bande dieser Zeitschrift (1892, Heft 1, 2, 4—5 und 6) veröffentlichte ich eine Reihe von Aufsätzen unter dem gemeinsamen Titel »Neue Beiträge zur Entstehungsgeschichte der kreuzförmigen Basilika«, worin ich eine schon vor längerer Zeit aufgestellte Ansicht [1]) theils ausführlicher, theils mit neuem Material zu begründen suchte. Hiebei bildete die Abwehr eines Angriffes, welchen Prof. Dehio gegen meine früheren Darlegungen gerichtet hatte, eine zwar nicht zu umgehende Nothwendigkeit, aber keineswegs den Hauptzweck, der vielmehr in der Behandlung des Gegenstandes selbst lag.

Herr Prof. Dehio hatte es nämlich für gut befunden, an einem Orte, an welchem ich ihm nicht entgegentreten kann, in einem für breite Schichten der Oeffentlichkeit bestimmten Werke, vor einem Leserkreis, dessen überwiegende Mehrheit sich an der wissenschaftlichen Diskussion zu betheiligen nicht in der Lage ist, meine Ansicht in einer Weise zu bezeichnen, dass sie für seine Leser als völlig verfehlt und abgethan erscheinen sollte. Es ist natürlich, dass an einem solchen Orte eine wirkliche Kritik nicht geübt werden kann; das dafür gebotene dürftige Surrogat bestand denn auch nur aus einigen kahlen Sätzen, deren Wirkung jedoch durch den angeschlagenen Ton gesichert werden sollte. In dem gemeinsam mit G. von Bezold herausgegebenen Werke »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes« widmete er (S. 157 ff.) der Frage einen eigenen Abschnitt, nach dessen Titel »Die kreuzförmige Basilika« sofort und als einziger Litteraturnachweis meine Schrift »Opus francigenum« vermerkt ist. In der darauffolgenden Entwicklung seiner eigenen Theorie fällt er ohne irgend eine Motivirung das Urtheil über meine Hypothese, dass sie »gleich sehr der äusseren historischen wie der inneren architektonischen Begründung« entbehre (S. 160). Am Schlusse des Abschnittes wendet er sich direkt gegen meine Abhandlung als »eine lange, kunstvoll geordnete Reihe von Conjekturen, deren meist schwache Begründung leicht anzufechten wäre«; dieser leichten Anfechtung bekennt er sich aber schon

[1]) s. meine Schrift Opus francigenum, Stuttgart 1878, S. 42—116.

überhoben durch eine Bemerkung von geringem Gewichte in Bezug auf ein einzelnes Bauwerk (St. Denis); er fügt noch die unrichtige Behauptung hinzu, dass bis ins 11. Jahrhundert hinein in Paris und Nordfrankreich überhaupt kein einziges Mal der Grundplan des lateinischen Kreuzes nachzuweisen sei, und findet dadurch »allein schon« meinen Standpunkt »gerichtet«. »Nicht minder widerstreben der Graf'schen Hypothese alle inneren Gründe.«

So sehr dieser Ton und die eigenartige Beweisführung zu einer Erwiderung herausforderte, hielt ich es doch für angemessener, eine solche der Zusammenfassung der Ergebnisse meiner unterdessen fortgeführten Studien unterzuordnen, wie dies in den »Neuen Beiträgen etc.« denn auch geschehen ist. Es war nur eine von Prof. Dehio mir aufgedrungene Nothwendigkeit, seine eigene Theorie von der »Wiege der kreuzförmigen Basilika« zu beleuchten; indem ich seine Methode deutlich kennzeichnete, geschah dies aber durchaus nur auf Grund sachlicher Erörterung, ohne welche eine Lösung der Frage nicht möglich ist. Dieser Act der Nothwehr hat Herrn Prof. Dehio zu einem neuen Ausfalle gegen mich bewogen (Heft III. des vorigen Jahrganges dieser Zeitschrift, S. 220—229); ohne auf die gesteigerte Tonart einzugehen, sollen in Folgendem die erhobenen Vor- und Einwürfe auf ihren sachlichen Werth geprüft werden.

Herr Prof. Dehio wundert sich, dass ich in einem Tone »als wären die Grundfesten der Wissenschaft angetastet« gegen seine Lehre auftrat, während ich doch in meiner ersten Schrift die in den »Neuen Beiträgen« so schonungslos gebrandmarkte Ansicht von der kreuzförmigen Gestalt der Klosterkirche zu Fulda selbst getheilt hätte; loyaler Weise hätte ich meinen eigenen früheren Irrthum eingestehen und nicht auf Dehio, und auf ihn allein, Anklagen wie Unkenntniss der Quellen, völlige Willkür, eigene Erfindung häufen sollen.

Allerdings war ich in meiner ersten Schrift noch in der herkömmlichen Ansicht über Fulda befangen, wie sie bei Lange, Otte u. A. sich fand und später bei Dehio und Adamy wiederkehrte; in meinen »Neuen Beiträgen« ist auf Grund völliger Revision der Quellen und namentlich mit Hilfe eines bis dahin fast ganz ausser Acht gebliebenen Quellenmaterials eine andere Ansicht dargelegt. Den Leser brauchte ich hiebei wohl nicht erst aufmerksam zu machen, dass ich für meinen gegenwärtigen Standpunkt die Geltung an Stelle früher geäusserter Ansichten beanspruche; die Korrektur der letzteren ergibt sich aus der neuen Darlegung von selbst; auch scheint mir ein Vorwurf daraus nicht abgeleitet werden zu können, dass ich vor 15 Jahren von hergebrachten Ansichten mehr beeinflusst war, als es heute der Fall ist. — Anders jedoch liegt das Verhältniss bei Prof. Dehio; indem er Fulda als eine Hauptstütze für seine Theorie von der »hessisch-rheinfränkischen Wiege« der kreuzförmigen Basilika wählte, gewann die Salvatorkirche eine andere, grundlegende Bedeutung; sie musste als ein Beispiel dieser Planform erwiesen und beglaubigt werden. Die Art, wie dies Dehio versuchte, indem er unter dem Anschein quellenmässiger Darstellung Dinge vorbrachte, welche in den Quellen nicht enthalten sind und auch durch Missverständniss nicht in die-

selben gelegt werden können, erschien mir der Kritik besonders bedürftig, da ich allerdings der Ansicht bin, dass die Treue gegen die Quellen zu den »Grundfesten der Wissenschaft« gehört.

Von Hersfeld beanspruchte ich, in einer andeutenden Planskizze die Gestalt des karolingischen Baues »fast vollständig« — nicht »vollständig«, wie Dehio mir zuschreibt (Repertor. S. 226) — zu reconstruiren. Die Einschränkung bezieht sich insbesondere auf den östlichen Chorschluss; ich wies darauf hin, dass die Umstände und die Nachrichten die bestimmte Annahme einer ursprünglichen Chorverlängerung über das Querhaus, also der Kreuzform, nicht begünstigen, so dass Hersfeld nicht, wie Dehio (Kirchl. Baukunst S. 160 f.) vorgibt, zu den »beglaubigten« Beispielen der kreuzförmigen Basilika gehört. Durch die Unerweislichkeit dieser Planform für Fulda und Hersfeld verliert die hessische Hälfte der »Wiege« ihre Stützen. Dies war und ist noch meine These, zu deren Entkräftung Dehio's neueste Auslassung nichts beibringt.

Nicht besser steht es mit der rheinfränkischen Hälfte der Wiege, deren Stützen die Abteikirche zu Werden und der alte Kölner Dom bilden.

Bezüglich Werden schloss Dehio aus der gegenwärtigen Gestalt der Kirche, die im Wesentlichen dem 13. Jahrhundert entstammt, dass sie auch schon im 9. Jahrhundert als kreuzförmige Basilika bestanden habe. Dem stehen jedoch die Angaben der drei Lebensbeschreibungen des hl. Liudger im Wege, deren älteste von Abt Altfried von Werden (840—847), die beiden anderen von zwei Werdener Mönchen um 864 und gegen Ende des 9. Jahrhunderts verfasst wurden; übereinstimmend bezeugen sie, dass damals die Grabstätte Liudger's östlich ausserhalb der Kirche lag, entsprechend der eigenen Anordnung des Verstorbenen. Nach dem nun vorliegenden Bestande befindet sich das Grab jedoch innerhalb der Umfassungsmauern der Kirche und zwar unter der östlichen Apsis; entweder muss also zu irgend einer Zeit das Grab von seiner ursprünglichen Stelle entfernt und an die jetzige verbracht worden sein, oder, wenn dies nicht geschah, muss das Kirchengebäude eine Erweiterung nach Osten erfahren haben, so dass das Grab von seinen Umfassungsmauern umschlossen wurde; der letztere Fall würde zugleich bedingen, dass die im bestehenden Bau vorliegende ausgebildete Kreuzform dem Bau des 9. Jahrhunderts noch nicht eigen war. Den Nachrichten gemäss müssen wir uns für den letzteren Fall entscheiden. Nach dem Berichte des Abtskatalogs von Werden [2]) scheint das Grab noch im Jahre 1059 seine ursprüngliche Stelle in der damals restaurirten äusseren Krypta eingenommen zu haben, da Erzbischof Anno von Köln in ihr den Trinitätsaltar »beim Grabe des hl. Liudger« weihte. Gelegentlich der bald darauf durch Abt Adalwig (1066—1081) vorgenommenen Erhebung der Gebeine Liudger's und ihrer Deponirung in der Kirche hinter dem Altare der Apsis, senkrecht über dem Grabe, wird ausdrücklich bemerkt, dass die ursprüngliche Stelle des Grabes unverändert blieb. Unter diesen Umständen ist der schon von Eb. Wulff gezogene Schluss unvermeidlich, dass damals zum Zwecke der Translation der

[2]) Bei Bucelinus, Germ. sacra, II, p. 314.

Gebeine in die Kirche ohne Veränderung der Grabstelle eine Erweiterung des Chores nach Osten stattfand, wobei die äussere Krypta in ihren westlichen Theilen eine Verkürzung erlitt (Neue Beitr. II. S. 104). Auf diese eingreifende Umgestaltung bezieht sich wohl die von Lohde [3]) bereits erwähnte, doch nicht erklärte Jahreszahl 1085, welche man bei der Restauration im Jahre 1849 auf dem Gurtbogen des Chores eingemeisselt fand. Lohde schloss, wie dies ja nicht anders möglich ist, dass dieselbe aus dem Bau vor dem Brande von 1120 in die späteren Erneuerungsbauten überging; diese sorgfältige Ueberlieferung bezeugt ein für die Baugeschichte der Kirche wichtiges Datum, und wir werden nicht irre gehen, wenn wir es auf die Vollendung des von Abt Adalwig (1066—1081) unternommenen und, wie es scheint, erst unter seinem Nachfolger Otto II. (1081—1105) zum Abschluss gebrachten Erweiterungsbaues des Chores beziehen.

Von diesem Chorbau ist augenscheinlich die Form der inneren Krypta, welche nun das Grab des hl. Liudger umschliesst, bedingt. Dehio's Einwürfe hiegegen sind ohne Gewicht. Er verweist auf ihre Gussgewölbe, welche ein höheres Alter bezeugen sollen; er möge beweisen, dass man im 11. Jahrhundert diese Technik nicht kannte. Auch der Mosaikboden, welcher das Grab Liudger's umgibt, gilt ihm wegen des »auf römische Muster hinweisenden« Mäanders als Anzeichen höheren Alters. W. Effmann's Ausgrabungen im Jahre 1888 haben jedoch ergeben, dass auch die äussere Krypta einen nach Muster und Technik übereinstimmenden Mosaikboden besass [4]), und E. ausm Weerth schrieb schon früher das Mosaik beim Grabe Liudger's dem 11. Jahrhundert zu [5]). Der Mäander erscheint auch in dem Mosaikboden von St. Gereon in Köln im 11. oder 12. Jahrhundert, ferner in der Wandmalerei um 1151 in der Kirche zu Schwarzrheindorf, wie früher schon (Ende des 10. Jahrhunderts?) in Oberzell auf der Insel Reichenau. Der Zweifel endlich, welchen Dehio an der Angabe der dritten Lebensbeschreibung Liudger's (zwischen 890 und 900) erhebt, wonach auch damals Liudger's Grab ausserhalb der Kirche lag, führt zu nichts, wenn ihm nicht bestimmte Indicien zur Seite gestellt werden können, dass damals bereits die Situation der jetzigen entsprach; aber auch die Angaben Altfried's und des zweiten Biographen (um 864) müssten als irrig erwiesen werden, um den Gründungsbau von Werden der Wiegentheorie noch einordnen zu können.

Bei diesem Stande der Frage, da nur soviel feststeht, dass die gegenwärtig vorliegende Form des Chores mit der ursprünglichen nicht identisch ist, und über die Beschaffenheit der letzteren keinerlei Auskunft gegeben ist, versagt auch die dritte Stütze der »hessisch-rheinfränkischen« Wiege den Dienst; die vierte, den alten Kölner Dom, hat Dehio, wie es scheint, selbst bereits aufgegeben, und das ganze Phantom löst sich wieder in dem Dunste auf, aus dem es hervorgetreten.

---

[3]) s. Zeitschrift für Bauwesen, 1857, Sp. 172.

[4]) Zeitschrift für christl. Kunst, 1888, Sp. 367 ff.

[5]) E. ausm Weerth, der Mosaikboden in St. Gereon in Köln etc. Bonn 1873, S. 11 nebst Abb.

Wenden wir uns nun Dehio's Einwürfen gegen meine Ansichten vom westfränkischen Klosterbau zu. Zunächst ist die Behauptung (Repertor. S. 221) zu berichtigen, ich sei erst durch ihn aufmerksam gemacht worden, dass ich in meiner ersten Schrift irriger Weise schon den Gründungsbau der Abteikirche von St. Denis vom Jahre 629 als kreuzförmige Basilika in Anspruch nahm. Der Irrthum bestand und war hauptsächlich hervorgerufen durch eine Bemerkung Mabillon's, welche zu solcher Auffassung wohl Anlass zu geben vermag (Opus francigenum S. 97); diese schien mir auch Suger's Weihebericht zu bestätigen [6]). Kurze Zeit nach dem Erscheinen meiner Schrift ward ich jedoch durch Kenntnissnahme der Darstellung Viollet-le-Duc's meines Irrthums inne und konnte bereits im Wintersemester 1879/80 in den mir damals übertragenen Vorlesungen über mittelalterliche Baugeschichte an der kgl. technischen Hochschule in München meinen Zuhörern die Ansicht vorlegen, welche in den »Neuen Beiträgen« ausführlich begründet ist. Daher findet sich allerdings an letzterer Stelle »kein Wort davon«, dass ich diese Belehrung etwa Herrn Prof. Dehio verdanke. Die Bezeichnung meiner früheren Ansicht über St. Denis als »ein unentbehrliches Glied in der Kette meiner früheren Beweise« ist übrigens eine starke Uebertreibung, da jene Kette aus einer Reihe von Bauwerken besteht, aus welcher St. Denis ohne wesentlichen Schaden ausgelöst werden konnte. Was Dehio gegen meine neuere Darlegung über den karolingischen Bau von St. Denis vorbringt, zielt nur darauf ab, die Umgestaltung von der T-Form zur Kreuzform um einige Jahrzehnte, von Karl dem Grossen auf Abt Hilduin herabzudrücken, dessen Kryptenbau anno 832 geweiht wurde. Soll es Hilduin gewesen sein, der auch den östlichen Kreuzarm des Oberbaues errichtete, was ich übrigens unter Hinweis auf meine in den »Neuen Beiträgen« bereits gegebene Auseinandersetzung nicht anzuerkennen vermag, so ist damit doch zugestanden, dass zu einer Zeit, als der Bau der Kirchen von St. Gallen und Hersfeld erst in Angriff genommen wurde, diese Planform in St. Denis bereits zur Ausführung gelangt war. Ganz belanglos ist dabei der Umstand, dass hier, wie ja auch späterhin bei vielen romanischen Kirchenbauten, die Länge der Kreuzarme nicht durch das Quadrat der Vierung bedingt ist; die kreuzförmige Basilika, welche nach Dehio (Kirchl. Baukunst S. 161; Repert. S. 227) im westfränkischen Reiche bis tief in die romanische Epoche, bis in die Mitte des 11. Jahrhunderts unbekannt gewesen sein soll, liegt hier nichts destoweniger in bestimmter Ausprägung vor.

Bezüglich St. Riquier (Centula) darf ich mich wohl ebenso kurz fassen, wie Dehio, dessen Ansichten über dieses karolingische Bauwerk noch allzusehr in schwankender Unklarheit liegen. Im Texte der »Kirchlichen Baukunst« S. 175 ist es ihm begegnet, dass er in Bezug auf die Darstellung der Kirche im Kupferstich bei Mabillon Ost und West verwechselte [7]) und demgemäss den östlichen Kreuzarm für einen westlichen Anbau hielt. Neuerdings (Repert.

---

[6]) Libellus de consecratione, bei Lecoy de la Marche, p. 125 sq.

[7]) Worauf schon W. Effmann in der Deutschen Bauzeitung, 1889, Nr. 49 S. 294 hinwies.

S. 224) hat sich ihm zwar die richtige Orientirung erschlossen, aber der unbequeme östliche Kreuzarm soll nun durch die Behauptung beseitigt werden: »eben der Langchor ist evident ein späterer Zusatz«. Die Art dieser Evidenz aufzuzeigen unterliess er. Der Stich, über dessen Werth man allerdings verschiedener Ansicht sein kann, will den Bau Angilbert's von 793 ff. darstellen und bietet gerade in Bezug auf die Ostpartie noch eine verhältnissmässig annehmbare Uebereinstimmung mit den Nachrichten des Chronisten von Centula, Hariulf, und des etwas jüngeren Abtes Anscherus. Beide hatten den karolingischen Bau noch vor Augen, ehe er gegen 1090 einstürzte, und berichten in ausdrücklicher Beziehung auf das Werk Angilbert's, dass in dem erhöhten Ostchor zwei Altäre standen und zwischen ihnen das Grab des Klosterpatrons, des hl. Richarius, also eine Disposition wie bald nachher auf dem Plane von St. Gallen. Auf diesen östlichen Theil folgte gegen Westen hin — post cancellum — der Ostthurm, auf diesen das Schiff der Kirche und auf dieses endlich der Westthurm. Deutlich erscheint hiermit der Ostthurm als Vierungsthurm gekennzeichnet, und das noch östlicher gelegene Chorhaupt musste, um zwei Altäre und zwischen ihnen das Grab des hl. Richarius umfassen zu können, in dem so beschriebenen Bau Angilbert's schon eine beträchtliche Ausdehnung besessen haben [8]). Der Aeusserung Dehio's kann ohne weitere Begründung kein Gewicht zuerkannt werden.

Ein weiterer Einwurf betrifft die in den Jahren 782—792 durch den Abt Benedikt erbaute Hauptkirche des Klosters Aniane in Südfrankreich, von welcher ein alter Bericht aussagt, dass ihr Gründungsbau kreuzförmige Gestalt besass. Dehio behauptet dagegen unter Berufung auf die »Denkmäler«, der Plan des lateinischen Kreuzes sei in ganz Südfrankreich bis ins hohe Mittelalter hinein unbekannt gewesen. Diese so sicher vorgetragene Meinung ist jedoch nur zur Hälfte wahr; die erhaltenen kirchlichen Baudenkmäler der Provence und des übrigen südlichen Frankreichs reichen bis auf einige ungewisse Reste höchstens in die Spätzeit des 10. Jahrhunderts zurück, und nichts berechtigt zu der Annahme, dass die Entwicklung vor den Verheerungen durch die Sarazenen und vor deren fast hundertjährigen Festsetzung in jenen Gegenden sich in denselben Bahnen bewegt habe, wie nach ihrer Vertreibung seit dem Jahre 975. Der neue Aufschwung beginnt in der Provence sogleich mit einem neuen Baugedanken, dem der Ueberwölbung des Langhausbaues unter Anlehnung an römische Vorbilder, und in der energischen Verfolgung dieses neuen Zieles entwickelt sich dort ein sehr ausgeprägter Provinzialismus, welcher zu einem Rückschlusse keinerlei Berechtigung gewährt. Unter diesen Umständen gewinnt jene Nachricht von Aniane, welche einen Lichtstrahl in das Dunkel längst vorausgegangener Zustände wirft, eine besondere Bedeutung und verdient reifliche Erwägung. Meine Auffassung ist in den »Neuen Beiträgen« III. S. 317 ff. und IV. S. 469 dargelegt; ich wies darauf hin, dass hier gemäss dem bezeugten Bildungs- und Lebensgange des Gründers von Aniane die Uebertragung einer den nördlicheren Gegenden des westlichen

---

[8]) Vgl. Opus francigenum, S. 105 ff. — Neue Beiträge, S. 322 ff.

Frankenreichs entstammenden architektonischen Tradition nach dem Süden zu erkennen sei. Hier nun knüpft Dehio eine Frage an, deren principielle Bedeutung unverkennbar ist, und die einer Lösung fähig sein muss, wenn nicht alle in dieser Sache gepflogenen Erörterungen erfolglos verlaufen sollen. Sie betrifft die formale Vorstellung, welche mit der Bezeichnung figura crucis (wie auch in modum Crucis bei St. Germain-des-Prés a. 543 ff., in schemate crucis bei Rébais a. 634, crucis instar bei Gemeticum a. 665, instar crucis bei Deas a. 820) zu verbinden ist. Für Dehio ist diese Frage unentschieden und er neigt sich einer Auffassung zu, welche Schlussfolgerungen wie die meinigen ausschliessen würde. Er meint, es bleibe gerade das im Ungewissen, worauf Alles ankommt, nämlich welche besondere Form des Kreuzes der Berichterstatter vor Augen hatte; auch für Aniane müsse, falls dort überhaupt die Kreuzform vorlag, die T-förmige angenommen werden, da sie die althergebrachte, allein zeit- und landesgebräuchliche sei. Es wird also die Frage zu stellen sein: liegt in den hier in Betracht kommenden Fällen dem Gebrauche des Wortes crux eine bestimmt nachweisbare und vermöge Uebereinkommens gleichartige Vorstellung zu Grunde, und welche ist dies?

Schon in den »Neuen Beiträgen«, IV. S. 466, sprach ich die für mich massgebende Ansicht aus, dass in der frühchristlichen und mittelalterlichen Litteratur des Abendlandes bei dem allgemeinen, nicht näher modificirten Gebrauche des Wortes crux die crux immissa, d. h. das vierflügelige, insbesondere das sog. lateinische Kreuz zu verstehen sei. Die Begründung soll hier in knappen Zügen nachgetragen werden.

In der reichen Litteratur über das Kreuz Christi seit Lipsius bis auf unsere Tage ist diese Frage zu gründlicher Erörterung gekommen; es braucht hier wohl nicht bemerkt zu werden, dass die Resultate der neueren Schriftsteller über die historische Form des Kreuzes Christi im Gegensatze zu der von der Kirche angenommenen Form für uns nicht in Betracht kommen, sondern dass es sich lediglich darum handelt, welche Vorstellung die allgemein giltige in den kirchlichen Kreisen und in dem uns beschäftigenden Zeitraume war, also auch dem Gebrauche des Wortes crux schlechtweg zu substituiren ist.

Darüber nun herrscht unter den Forschern allgemeine Uebereinstimmung, dass seit dem 3. Jahrhundert die viertheilige Kreuzform, die crux immissa, und nicht die T-Form als die kirchlich giltige Vorstellung zur Herrschaft gelangte. Die Anregung ging von Irenaeus und Tertullian aus und ward im 4. Jahrhundert von Gregor von Nissa wie von Augustinus befolgt; Hieronymus gab sodann den Grundton an zu der von allen Späteren befolgten Symbolik, indem er die vier Arme des Kreuzes nach den vier Hauptweltrichtungen deuten liess; die Dichter Nonnus und Sedulius im 5. Jahrhundert und der Exeget Cassiodor im 6. Jahrhundert stimmen, zum Theil selbst mit den gleichen Worten ein. Im Frankenreiche hatte diese Anschauung wohl unter der Autorität der Kirchenväter ebenfalls schon festen Fuss gefasst; doch ist es von besonderem Interesse, diese Form hier in den figurirten Kreuzgedichten des Venantius Fortunatus (Spätzeit des 6. Jahrhunderts) der sinnlichen Anschauung vorgelegt zu finden. Unter seinen drei Gedichten dieser

Art stellen zwei die Form des lateinischen Kreuzes dar (carm. IV. und VI.), eines (carm. V.) eine geometrische, aus dem Quadrat und seiner Theilung abgeleitete Spielform [9]). Unter den figurirten Kreuzgedichten des Rhabanus Maurus ist das erste, in welches die Figur des gekreuzigten Christus eingezeichnet ist, nach der Form des lateinischen Kreuzes gestaltet [10]). Die folgenden Spielformen setzen sich aus Dreiecken, Kreisen und anderen geometrischen Figuren über dem Schema des gleicharmigen viertheiligen Kreuzes zusammen; die T-Form erscheint bei beiden Dichtern nicht; sie gehörte ihrer Vorstellung von der Form des Kreuzes nicht an. Rhabanus bekundet seinen festen Stand in der kirchlichen Tradition, indem er sich im Vorwort auf Sedulius beruft, wie um die gleiche Zeit Bischof Jonas von Orleans bezüglich der Darstellung des Kreuzes auf Sedulius und Cassiodor. Es ist wohl nicht nöthig, für die Stetigkeit dieser Vorstellung noch spätere Zeugen, wie Petrus Damiani, Anselm von Canterbury, Hildebert von Le Mans, Durandus [11]) und Andere aufzurufen. Das vierarmige Kreuz, insbesondere das sog. lateinische ist die herrschende, allgemein giltige Norm, nach welcher auch das Altarkreuz seine Gestalt empfing, wie sie z. B. auf dem Plane von St. Gallen an zehn Altären eingezeichnet ist. Diesem Gebrauche gegenüber tritt die T-Form oder crux commissa, wie sie Lipsus taufte, in das untergeordnete Verhältniss einer symbolischen Spielform zurück [12]). Im architektonischen Sprachgebrauche begegnen wir der Bezeichnung in modum crucis u. s. w. niemals für die T-förmige Anlage, weder bei den zahlreichen Basiliken dieser Form in Rom, noch bei den nordischen Kirchenbauten dieser Art, wie Dagobert's Basilika von St. Denis (a. 629—775), der Salvatorkirche zu Fulda, der Einhardsbasilika zu Steinbach und anderen solchen Anlagen dieser und der späteren Zeit. Wie bestimmt man die T-Form von der Kreuzform unterschied, lehrt die gegen 1052 vollendete »alte Chronik« von St. Benigne in Dijon; sie berichtet von dem Neubau der Abteikirche durch Abt Wilhelm den Lombarden in den Jahren 1001 bis 1015, dass sie (unter Ausschluss der östlich angebauten Rotunde) von kreuzförmiger Gestalt gewesen sei: ad instar crucis aedificata, und die übrigen Angaben, sowie die Risse, welche wir Mabillon und Dom Plancher verdanken, lassen die Anlage der kreuzförmigen Basilika erkennen [13]); von der unter dieser Kirche liegenden grossen Krypta aber berichtet dieselbe Chronik, sie

---

9) Opp. omnia, pars I. lib. II. bei Migne, Patrol. curs. compl., tom. 88, col. 91 sqq.

10) De laudibus S. Crucis, lib. I. figura 1. De imagine Christi in modum crucis brachia sua extendens. Migne, tom. 107, col. 149 sq.

11) Rationale divinorum officiorum, lib. IV. c. 2, Nr. 16. Et animadverte quoniam crucis forma quadripartita est.

12) G.—B. de Rossi rechnet sie im Spicileg. Solesmn. IV, p. 514 zu den versteckten Kreuzformen, cruces dissimulatae. Vgl. auch Wetzer und Welte, Kirchenlexikon, Art. Kreuzigung, Sp. 1121: Die Figur des Tau (T) will nur eine allgemeine Aehnlichkeit zum Zwecke der Symbolik hervorheben.

13) L. Dachery, Spicilegium, 2. ed. Paris 1665, I, p. 437. — Vgl. Viollet-le-Duc, diction. de l'archit., VIII, p. 281 sq.

habe die T-Form besessen: in figuram litterae T facta [14]). Deutlich erhellt auch der mittelalterliche Sprachgebrauch aus der in den »Neuen Beiträgen« III. S. 320 bereits erwähnten Nachricht über die Abteikirche auf dem Michaelsberge in Bamberg. Sie wurde a. 1117 durch Bischof Otto erbaut; dessen Biograph Ebo bezeichnet ihre Gestalt mit dem schlichten Ausdrucke: in modum crucis — in Kreuzform; die erhaltenen ursprünglichen Bestandtheile bezeugen die kreuzförmige Pfeilerbasilika nach dem Schema des lateinischen Kreuzes.

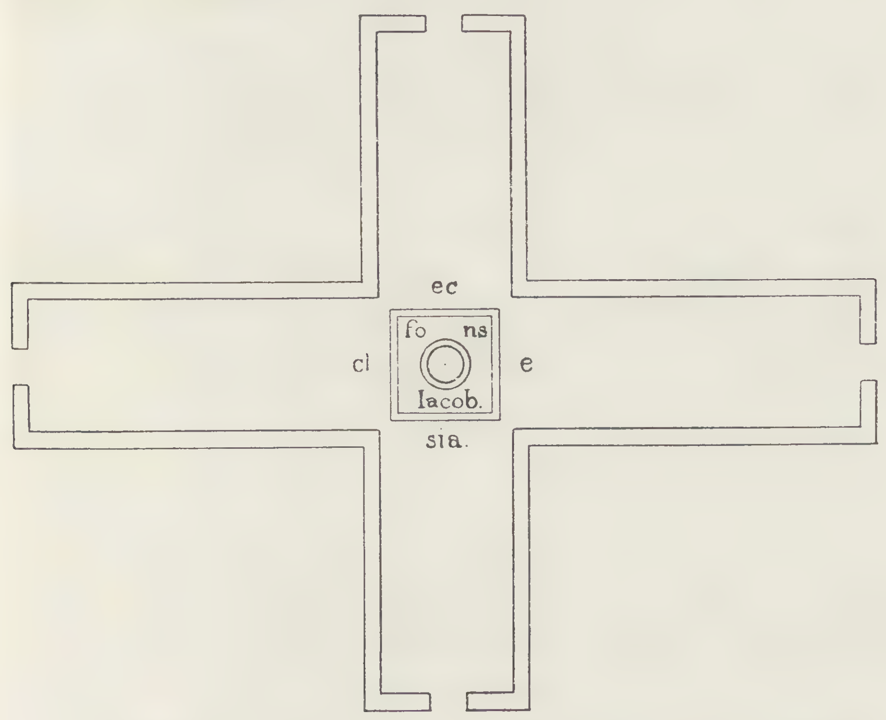
Die Bezeichnung crux schlechtweg kann also in den alten Baunachrichten sowohl mit Rücksicht auf die allgemein giltige Vorstellung von der Form des Kreuzes überhaupt wie im Hinblick auf einige bestimmt controllirbare Fälle nicht anders als im Sinne des viertheiligen, bei benediktinischen Abteikirchen insbesondere im Sinne des lateinischen Kreuzes verstanden werden. Diese Auslegung wird für die karolingische und merovingische Zeit in einigen Fällen auch durch den Gebrauch anschaulicherer Ausdrücke hinreichend bestätigt. So zum Jahre 826 für die Abteikirche von Corbie durch die Bezeichnung der Vierung als der Mitte, in welcher die vier Dachstühle der Kirche zusammentreffen (Neue Beitr. II. S. 108 f. und IV. S. 469); so ferner für die im Jahre 648 erbaute Abteikirche von Fontanella durch den Ausdruck quadrifido opere (Neue Beitr. IV. S. 453 ff.).

Der letztere Ausdruck, dessen Anwendung nur eine spärliche ist, bedeutet die vierflügelige Plananlage, wie sie der üblichen Kreuzform jener Zeiten entspricht. Dehio bestreitet zwar die Richtigkeit dieser Auffassung, indem er sich zugleich einer Redeweise bedient, welche seiner Sache auch dann nicht zur Zierde gereichen würde, wenn er sich in dem vermeinten Rechte befände und nicht vielmehr im vollständigen Irrthum. Er nennt meine Auslegung eine »gröbliche Vergewaltigung der nichts weniger als zweifelhaften Quellenaussage«; dieser Terminus bedeute nichts anderes als »Quadertechnik«; diese allein mögliche Erklärung habe schon J. von Schlosser ausgesprochen, ich aber wiese sie zurück »mit jener Unbelehrbarkeit, die ich als mein (trauriges!) Vorrecht betrachte«.

Diesen verfehlten Belehrungsversuch muss ich allerdings ablehnen. Jedem lateinischen Handwörterbuch hätte Dehio entnehmen können, dass quadrifidus »vierspaltig, in vier Theile gespalten« bedeutet, und über den Sinn des Wortes als architektonischer Terminus liegen directe Zeugnisse aus der Litteratur des 7. bis 10. Jahrhunderts vor. Eines derselben aus der historia Ramasiensis kam ihm selbst unter die Hand (Kirchl. Baukunst S. 282), ohne dass er dessen Tragweite ganz erkannte. Dort wird über die durch Bischof Oswald von Worcester zwischen 968 und 974 erbaute Abteikirche von Ramsey berichtet, dass sie einen westlichen kleineren Thurm besass und einen grösseren über der Mitte der Kreuzanlage: major vero in quadrifidae structurae medio; er erhob sich über vier Pfeilern, die durch Bögen untereinander verbunden waren, welche sich von Flügel zu Flügel spannten: columnas quatuor,

[14]) Dachery a. a. O. p. 435.

porrectis de ala ad alam arcubus sibi invicem connexas, ne laxe defluerent deprimebat. Der englische Autor, welchem Dehio dies Citat entlehnte, A. Poole (a history of eccles. archit. in England, London 1848, p. 58), übersetzte diese Stelle bereits vollkommen zutreffend: »der grössere Thurm aber erhebt sich über der Mitte des Kreuzes« — rises from the centre of the cross; ebenso fand Franz Kugler (Gesch. der Baukunst, II. 1859, S. 247) die hier bezeugte »Anlage eines Thurmes über der mittleren Vierung sehr beachtenswerth«; Dehio selbst schliesst sich a. a. O. dieser Interpretation an, indem er in Ramsey »einen Vierungsthurm« annimmt; seine neueste »einzig mögliche Erklärung« aber bringt ihn in Widerstreit mit sich selbst.



In vollkommener Klarheit reiht sich diesem Zeugnisse auch das einiger älteren Schriftsteller an. Beda Venerabilis, der in der Frühzeit des 8. Jahrhunderts schrieb, gibt in seinem Buche über die Stätten des heiligen Landes folgende Beschreibung von der Kirche über dem Jakobsbrunnen zu Sichem: Prope civitatem Sichem, que nunc Neapolis dicitur, Ecclesia quadrifida est, hoc est, in crucis modum facta[15]. Etwas früher schon, um 690, werden in der von dem fränkischen Bischofe Arculf dem Abte Adamnanus diktirten Schrift »über die heiligen Stätten« von derselben Kirche die fast gleichlautenden Worte gebraucht: prope hanc eandem civitatem quandam extra

[15]) Opera, Coloniae 1612 und 1688, Tom. III. De locis sanctis libellus, c. XV. De fonte Jacob iuxta Sichem. col. 369.

murum vidit constructam ecclesiam, quae quadrifida in quatuor mundi cardines formata extenditur, quasi in similitudinem crucis, cuius figura inferius describitur. Die in den letzten Worten versprochene Zeichnung ist mit dem Texte noch auf uns gekommen; wir geben sie hier (S. 137) nach Migne [16]) wieder.

Wenn ich (Neue Beitr. IV. S. 453 f.) die Abteikirche St. Peter zu Fontanella bei Rouen, von welcher der Verfasser der Gesta abbatum Fontanellensium um 833 berichtet, dass sie der hl. Wandregisil a. 648 quadrifido opere erbaute, und von der die Miracula S. Wandregisili berichten, dass sie einen Vierungsthurm — turris in media basilica — besass, als kreuzförmige Basilika mit Vierungsthurm in Anspruch nahm, so geschah dies im vollsten Einklang mit den klaren Definitionen gleichzeitiger Autoren. Die Thatsache, dass im westfränkischen Klosterbau um Mitte des 7. Jahrhunderts und weiterhin diese Planform bereits im Gebrauche war, kann wohl keinem Zweifel mehr unterliegen. Bei den im IV. Abschnitte meiner »Neuen Beiträge« aufgezeigten engen Beziehungen zwischen Fontanella und den Klöstern Rébais (a. 634) und Gemeticum (a. 655), von deren Abteikirchen uns ebenfalls die kreuzförmige Gestalt — in schemate crucis, crucis instar — bezeugt ist, sowie im Hinblick auf alle weiteren dort bereits gegebenen Darlegungen bedarf Dehio's völlig irrige Behauptung, dass das lateinische Kreuz im westfränkischen Reiche bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts überhaupt unbekannt sei (Kirchl. Baukunst S. 161; vgl. Repertorium S. 227), keiner weiteren Erörterung.

---

[16]) Arculfus, de locis sanctis, lib. II. c. 21. De puteo Samariae. s. Migne Patrolog., tom. 88. Paris 1850, col. 802.

Giotto's Glockenthurm in Florenz.

Jakob Burckhardt sagt in dem 1860 zu Basel erschienenen »Cicerone« auf Seite 143: »Giotto schuf ausser dem Entwurf zur Domfaçade den prächtigen Campanile (nach seinem 1336 erfolgten Tode wurde er nach seinem Entwurf durch Taddeo Gaddi vollendet; die Sage von einem beabsichtigten Spitzdach, das über dem starken Hauptgesimse keinen rechten Sinn mehr hätte, lassen wir auf sich beruhen).« Dieser Ansicht von Jakob Burckhardt wird von Franz Kugler, Geschichte der Baukunst, Band III. 551 mit vollem Rechte widersprochen: »Nach dem Plane Giotto's soll noch ein Spitzdach von etwa 90 Fuss Höhe (vermuthlich mit kleinen Thurmspitzen über den Eckstreben) beabsichtigt gewesen sein; die Ausführung desselben ist unterblieben. Die jetzt stumpf abschneidende Masse (die, um gerechtfertigt zu sein, einer unmittelbaren Verbindung mit einem grösseren Baukörper bedurft hätte), würde durch jene leichter aufschiessende Krönung erheblich gewonnen haben.« Schnaase hat in der Geschichte der bildenden Künste daran erinnert, dass Giotto in seiner architektonischen Anlage des Glockenthurmes im Wesentlichen der italienischen Tradition gefolgt sei, indem der Bau auf quadratischem Grundplane unvermindert in fünf durch Gesimse abgetheilten Stockwerken 264 Fuss (82,63 m) hoch aufsteigt, worauf dann noch, den Nachrichten zufolge, eine 90 Fuss (28,17 m) hohe Spitze folgen sollte. Wie diese projektirt war, wissen wir nicht; in dem uns allein bekannten Unterbau ist aber die Bewegung des Aufsteigens nur dadurch markirt, dass die beiden unteren Stockwerke aus undurchbrochenem Mauerwerk bestehen, die beiden nächsten zwei kleinere Fenster haben, das fünfte aber ein grosses und bedeutend höheres Fenster und auch an sich grössere Höhe, also schlankere Gestalt hat. — Indem wir uns der Auffassung von Kugler und Schnaase anschliessen, möge zur weiteren Begründung des für den Campanile von S. Maria del Fiore durch Giotto beabsichtigten Spitzdaches zunächst der sechseckige Thurm der Abbadia der Benedictiner in Florenz, gegenüber dem Palazzo del Podestà, dem Bargello, angeführt werden. Derselbe stammt gleichfalls aus dem 14. Jahrhunderte, über einem oberen doppelten, durch Spitzbogen verbundenen Consolengesimse erhebt sich ein hochaufstrebender sechsseitiger Steinhelm, an dessen Fuss befinden sich sechs mit Vierpassfenstern geschmückte Spitzgiebel zwischen sechs Eckpfeilern, welche sicher wohl mit Pyramidenspitzen abgeschlossen werden sollten, wie

solches an dem 1359 hergestellten Tabernakelaltar von Orcagna in Or San Michele heute noch zu sehen ist. Die Dominicanerkirche S. Maria novella in Florenz besitzt ihren viereckigen Campanile noch aus der Zeit der Kirchenerbauung, er ist somit vor dem Jahre 1300 entstanden, auch hier sieht man vier Giebel und einen Steinhelm in der Form einer vierseitigen Pyramide errichtet. Bei der Franziscanerkirche S. Croce in Florenz wurde der Glockenthurm erneuert, höchst wahrscheinlich sind dabei aber die Motive des ursprünglichen Thurmes festgehalten worden und diese bestehen aus vier Giebeln und vierseitigem Steinhelme als oberer Abschluss des auf quadratischem Grundplane errichteten Thurmes. — In Siena hat der Campanile des Domes viereckige Grundform, die vier Eckpfeiler endigen in vier Fialen und über der Plattform erhebt sich ein achteckiger Steinhelm. — St. Petronio in Bologna sollte nach dem auf uns gekommenen Baumodelle vom Jahre 1514 ausser der achteckigen Kuppel vier Thürme von quadratischem Grundrisse mit je vier Spitzgiebeln, flankirt von vier Eckfialen und dahinter aufsteigendem achtseitigem Steinhelme erhalten. — Aus den angeführten Baudenkmälern geht hervor, dass man auch in Italien den hochragenden Glockenthurm mit dem oberen Kranzgesimse noch nicht für abgeschlossen erachtete und als eine unerlässliche Bedingung hierzu einen hochstrebenden Steinhelm betrachtete. Der Campanile von San Marco in Venedig (im Jahre 1510 errichtete Bartholomeo Buon II das Obergeschoss sammt Steinpyramide) gehört nicht dem Stile der italienischen Gothik an und bestätigt dennoch unsere vorstehend ausgesprochene Annahme für Giotto's Glockenthurm in Florenz.

Karlsruhe, im April 1893. *Franz Jacob Schmitt*, Architekt.

Litteraturbericht.

Theorie und Technik der Kunst.

A. Schmarsow, Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Antrittsvorlesung. Leipzig, 1894.

Schmarsow vertritt den Gedanken, das Wesentliche in der Architektur sei nicht die Behandlung der raumumschliessenden Wand, sondern der abgegrenzte Raum. Man dürfe nicht ausgehen von den Principien der Mauerstilisirung, von dem Ausdruck des Verhältnisses von Kraft und Last, all dies sei secundär gegenüber der Absicht, überhaupt ein geschlossenes Raumganzes als Sitz des Subjects herzustellen. Was dem Zelt des Nomaden oder der Hütte des Eskimo gemeinsam ist mit den monumentalsten Werken der Architektur: beiderseits handelt es sich um Raumgebilde. Die Architektur ist Raumgestalterin und zwar nach den Idealformen der menschlichen Raumanschauung (hier wären anzuziehen die grundlegenden Bemerkungen Lotze's im Microcosmos II. 198 f.). Als Aussenbau nähere sich die Architektur bereits der Plastik, ein fremder Körper stellt sich dem eigenen gegenüber, während der Innenraum als Ausstrahlung des darin befindlichen Menschen, als Projection aus dem Innern des Subjects gefasst werden konnte und hier also ein psychologischer Act stattfindet, der in keiner anderen Kunst sich wiederholt. Die Geschichte der Baukunst ist eine Geschichte des Raumgefühls und damit ein grundlegender Bestandtheil in der Geschichte der Weltanschauungen. — Im Rahmen der Vorlesung konnten die vorgetragenen Sätze eine nähere Ausführung nicht erhalten. Es bleibt auch die Frage unerörtert, wie in der Geschichte Aussenbau und Innenbau abwechselnd den Accent erhalten, wie z. B. die enge Cella des griechischen Tempels nur ideell, aber nicht künstlerisch das Bedeutsame ist. Ed. v. Hartmann hat in seiner Aesthetik die Architektur ganz aus der Reihe der freien Künste gestrichen: man sieht ungern, dass er die Abhandlung eröffnen und als »der Aesthetiker von heute« auftreten darf. Eine Rettung der Architektur als Kunst wäre dieser Kritik wegen noch nicht nöthig gewesen.

Schmarsow's Vorlesung ist eine Antrittsvorlesung. Man ist gewohnt an solcher Stelle nicht ein zufällig am Weg aufgerafftes Thema behandelt zu sehen, sondern etwas, was mit der wissenschaftlichen Denkweise des Redners principiell zusammenhängt. Von diesem Gesichtspunkt aus ist es gewiss be-

merkenswerth, dass ein Kunsthistoriker wieder einmal eine ästhetisch-psychologische Fragestellung versucht und wenn der Vortragende zum Schluss als Historiker der »alten Freundin« Architektur die Hand zu erneutem Bündniss reicht, so möchten wir meinen, ein derartiger Act der Versöhnung wäre mit besserem Recht zwischen den lange getrennten Disciplinen der Kunstgeschichte und der Aesthetik inscenirt worden. *H. Wölfflin.*

Kunstgeschichte im Allgemeinen.

O. Döring, Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin. Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik. Neue Folge Bd. VI. Wien 1894. 8. XX u. 362 S.

Den Kunstbestrebungen des pommerschen Herzoghauses ist neuerdings wiederum lebhaftere Aufmerksamkeit zugewendet worden, als der Croyteppich der Greifswalder Universität zu seiner Wiederherstellung im Jahre 1891 nach Berlin überführt wurde (s. J. Lessing im Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen 1892, p. 191 ff.) und die für ihn gefertigten Originalzeichnungen in dem Kunstbuche Philipp II. von Pommern durch dessen Verkauf im Sommer desselben Jahres der Benutzung zugänglich gemacht wurden. Der genannte Fürst, der diesen Sammelband 1617 eigenhändig zusammenstellte, bediente sich bei seinen kunstsammlerischen Unternehmungen vielfach des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer als Agenten, aus dessen reichem litterarischen Nachlass in der obengenannten Publication von O. Döring dasjenige veröffentlicht ist, was an kunstgeschichtlich wichtigem (?) Material in der Correspondenz des Verfassers mit dem pommerschen Fürstenhause und diesem nahestehenden Personen aus den Jahren 1610—1619 sich vorfindet.

Philipp Hainhofer (1578—1647) war ein reichgebildeter und vielgereister Kunstfreund und Sammler, der in seinen Studienjahren bereits Italien und die Niederlande durchwandert hatte und nach der Rückkehr in seine Vaterstadt Augsburg als Berichterstatter und Agent verschiedener Höfe eine geachtete Stellung einnahm. Seine politischen Missionen führten ihn später in der wildbewegten Zeit des dreissigjährigen Krieges auch in Deutschland weit herum, so dass bei seinem lebhaften Kunstinteresse alle äusseren Bedingungen echter Kennerschaft erfüllt waren. Und dennoch überrascht er in seinen zahlreichen Relationen, Briefen und Reiseberichten durch eine merkwürdige Unkenntniss des Wichtigen und Echten, so dass die Benutzung seiner Nachrichten äusserste kritische Bedächtigkeit verlangt. Dass er, dem Geschmack der Zeit folgend, seine grösste Bewunderung an Curiositäten und technische Capriccios verschwendet, darf nicht überraschen; die von den grossen Herren der Zeit zu »hohem ruhm, gedächtnus, Curiositet oder Recreation« gebildeten »Kunstkammern« bezeugen, dass auch die erlauchten Mäcene damals nicht anders dachten. Aber dass in der Liste seiner Kunstaufträge Namen wie Raphael, Lionardo, Mantegna, Giorgione, die niederländischen Künstler des 15. Jahrhunderts u. a. ganz fehlen, erweckt einiges Misstrauen gegen seinen Sammlerspürsinn. Seine

Zuschreibungen an berühmte Meister sind ebenfalls verdächtig; so spielt eine Wachsbossirung Michelangelo's, eine Kreuzabnahme darstellend, oder vielmehr deren niederländische Copie eine grosse Rolle in seinen Briefen, die wohl nur mit Daniele da Volterras Bild in Trinita ai Monti in Verbindung gebracht werden kann.

Mit grossem Eifer fahndet H. auf Dürerische Gemälde, aber die von ihm erworbenen oder zum Ankauf in Aussicht genommenen Werke des Meisters, die Döring in einem besonderen Abschnitt des Registers zusammenstellt, bestehen schlecht vor der modernen Kritik. Die Preise für »Dürerische Sachen« waren damals, wohl in Folge der Sammelleidenschaft des Kaisers Rudolf II., recht hoch, so dass Hainhofer mit besonderer Vorsicht bei Ankäufen zu Werke geht. Er versteigt sich bei dem »gantzen Albrechthiererischen Stich« nur zu einem Gebot von 300 Gulden, und setzt der Meldung, dass Dr. Matthioli in Augsburg für ein Marienbild und ein Landschäftlein von Dürer je 400 Thaler verlange, schalkhaft entrüstet hinzu: »ist wol ein theurer Matthiol.« Der Herzog scheint übrigens anderer Meinung gewesen zu sein, denn wir hören, dass Hainhofer die grössten Anstrengungen macht, in den Besitz des Landschäftleins zu kommen. Da er seiner Kennerschaft aber nicht recht traut, fragt er den Maler Rottenhamer und Herrn Welser um Rath; die geben anfangs ausweichende Antwort, »es mög sein oder nit, sie kündtens kainem gewiss versprechen, es seye wol sonst sein manier«. Mittlerweile ermässigt Matthioli den Preis auf 200 Gulden, die Kenner vereinigen sich zur Feststellung der Echtheit; Hainhofer schliesst gleichwohl den Kauf nur auf Widerruf ab: »was so gar theure sachen sein, lass ich mich wol nit ein, sie ohne E. Fürstlichen Gnaden gnädigen befelch zu kauffen.« Hainhofer's Vorsicht war begründet, denn der Herzog sandte die vielgepriesenen Dürer's mit Dank wieder zurück. Bei solcher Sachlage wäre ein Nachforschen nach dem Verbleib dieser dubiösen Bilder, unter denen sich auch die Porträts von Kaiser Sigismund und Karl dem Grossen (wohl Copien der Nürnberger Originale) befanden, vergeudet. — So ist im Ganzen das brauchbare Material, das man selbst mit dichtmaschigem kunsthistorischen Netz aus diesem Meer von Gleichgiltigkeiten und Ungereimtheiten herauszufischen vermag, recht gering. Für die Geschichte des Kunsthandels im 17. Jahrhundert, wie für die allgemeine Culturgeschichte mag das Ergebniss günstiger sein, wenngleich diese Briefe, zumal in der vom Herausgeber beliebten Excerptenform darin den Reiseberichten Hainhofer's erheblich nachstehen. Centren des kunsthändlerischen Betriebes waren offenbar Venedig, Mailand und Florenz in Italien, in Deutschland Augsburg, München, Nürnberg und Wien. Antwerpen und Amsterdam treten dagegen merkwürdiger Weise zurück.

Die Brauchbarkeit so gearteter Veröffentlichungen hängt völlig von der Zuverlässigkeit und Uebersichtlichkeit ihrer Register ab, und die darauf verwendete Mühe hat der Herausgeber nicht zu bereuen, da sie ebenso wie die sachlichen Anmerkungen die Orientirung wesentlich erleichtern. Die Ausgabe Döring's mit der gewissenhaft gewahrten Orthographie der Originale verdient in dieser wie in philologischer Hinsicht volle Anerkennung; die zahlreichen Auslassungen innerhalb des Textes, die hie und da das Lesen erschweren,

finden sich zum Theil wohl schon in der Originalfassung der Stettiner und Wolfenbüttler Papiere, von denen die letzteren nur Concepte und Excerpte der abgesandten Briefe enthalten. Fehlen in diesen auch die Ortsangaben bei der Datirung? Sie hätten für die Biographie Hainhofer's einiges Interesse.

Ein Wort noch über die Beschreibung des berühmten Stammbuches Hainhofer's. Auf S. XVIII, Anm. a. erklärt Döring dasselbe für verschollen; die letzte Spur deute auf Wolfenbüttel. Nach Aussage von Herrn Dr. Buff in Augsburg (s. Neue Heidelberger Jahrb. I, p. 259, Anm. 2) befindet sich in der Augsburger Stadtbibliothek ein Stammbuch Hainhofer's. Hoffentlich gibt Döring in dem p. 1, Anm. 2 in Aussicht gestellten Aufsatz in der Zeitschrift des Vereins für die Geschichte von Schwaben und Neuburg Auskunft darüber, ob das Augsburger Stammbuch mit dem p. 33 beschriebenen identisch ist.

Ludwig Kaemmerer.

C. de Fabriczy, Il codice dell' anonimo Gaddiano (cod. Magliabecchiano XVII, 17) nella Biblioteca Nazionale di Firenze. — Estratto dell' archivio storico Italiano, Serie V, Tomo XII, Anno 1893. Firenze 1893, 142 S. 8°.

Keinem der Forscher, die sich mit dem Codex XVII, 17 der Magliabecchiana, einem aus der Gaddiana stammenden Manuscript mit antiken und toskanischen Künstlerbiographien, beschäftigt haben, ist es bisher gelungen, die Person des Urhebers dieser Biographiensammlung festzustellen. Die an die kritische Sichtung des Materials gewendete Mühe ist gleichwohl nicht vergeudet, da hier die »beste Quellenschrift über die florentinische Kunst« vor Vasari uns vorliegt, die, wie Frey in der Einleitung seiner Ausgabe des Codex (p. XCIX) hervorhebt, die beste Handhabe zu einer fast ausreichenden Analyse von Vasari's Viten bietet. Baldinucci sah in dem Manuscript geradezu eine eigenhändige Vorarbeit Vasari's für sein grosses Werk und noch Wickhoff behauptete unlängst, dass die Compilation direct den Zweck gehabt habe, Vasari Stoff zu liefern. Beide Annahmen sind irrig, da C. v. Fabriczy (Archivio storico italiano 1891 I. p. 299 ff. und Brunelleschi p. 425) nachgewiesen hat, dass die Uebereinstimmungen Vasari's mit den Nachrichten des Codex sich aus der gemeinsamen Quelle des »libro di Antonio Billi« erklären, einzelne Abweichungen aber die Unabhängigkeit beider von einander beweisen. Damit hat der Cod. XVII, 17 eine erneute Bedeutung neben den Viten des Aretiners gewonnen, wenn auch die Ausbeute an selbständigen Nachrichten, die er bietet, nicht erheblich genannt werden kann. Prof. Carl Frey hatte eine philologisch exacte Ausgabe des Manuscriptes mit breitem kritischen Commentar 1892 besorgt (Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung). Fabriczy rechtfertigt seine schon lange vorbereitete Neuausgabe im Archivio storico damit, dass er in wichtigen Punkten von Frey abweiche. Es wäre vielleicht bequemer für den Verfasser wie für den Leser gewesen, wenn sich der Erstere auf eine kritische Besprechung der Frey'schen Publication beschränkt hätte; die Gerechtigkeit verlangt indess, darauf hinzuweisen, dass Fabriczy in der That zuerst den springenden Punkt in der ganzen Untersuchung herausgefunden und desshalb wohl berechtigt war, seine Darlegungen in extenso zu wiederholen, zumal Frey, der in allen wesentlichen Punkten sich

den älteren Ergebnissen Fabriczy's anschloss, Veranlassung genommen hatte, seinen Vorgänger in wenig loyaler Weise der Unselbständigkeit zu zeihen. Fabriczy verwahrt sich in einer Anm. auf S. 4 mit Recht gegen eine solche Unterstellung.

Die ganze verwickelte Untersuchung der Beschaffenheit und Quellen des Gaddianotextes berichtend zu verfolgen, ist hier nicht der Platz. Ich beschränke mich daher auf diejenigen wichtigeren Streitpunkte, die eine Stellungnahme zwischen den beiden ausserordentlich gewissenhaften Herausgebern erheischen.

Fabriczy bestimmt die Entstehungszeit des Codex durch die Jahre 1542 bis 1548. Den terminus ad quem mit Frey bis 1542 heraufzurücken, weil der Anonymus nicht die in diesem Jahre begonnenen Malereien Michelangelo's in der Capella Paolina erwähnt, ist ein argumentum ex silentio, welches nicht stichhaltig ist, zumal diese Fresken erst 1550 vollendet waren. Ueberdies gehören die Tagebuchnotizen aus Rom (October 1544), denen das Todesdatum San Gallo's (1546) beigefügt ist (fol. 99 tergo), auch der Hand des Anonimo an. (Ueber den gleichfalls von Frey zu weit heraufgerückten Anfangstermin siehe Fabriczy p. 105, Anm. 83.) Dass die Zeitbestimmung bei einem Manuscript, das zum grossen Theil litterarisch compilirt ist und bei mehrfacher Revision durch Nachträge vermehrt wurde, nicht mit apodiktischer Gewissheit gegeben werden kann, ist begreiflich. Werth hat nur die Feststellung der Thatsache, dass der Anonymus seine Sammlung abgeschlossen, bevor Vasari's Viten im Druck erschienen waren. Interessant für das Abhängigkeitsverhältniss von dem libro des Antonio Billi erscheint die von Fabriczy festgestellte Thatsache, dass die Marginalien, die sich auf eine Benützung eben jenes libro beziehen, von späterer Hand hinzugefügt sind. In meinen 1887 gemachten Excerpten finde ich ebenfalls die Notiz, dass einige dieser Marginalien eine abweichende Handschrift zeigen; offenbar wurde das Manuscript — vielleicht von einem späteren Besitzer, der es herauszugeben beabsichtigte — auf seine Quellen revidirt. Die Hand des Schreibers selbst hat an einzelnen Stellen dann noch am Rande einzelne Bemerkungen hinzugefügt, die sich auf einen »primo testo« als Quelle beziehen. Fabriczy (p. 27. Anm.) sowohl wie Frey nehmen hier eine vom libro di A. Billi unabhängige Quelle an. An sich liegt dazu kein Grund vor; es ist vielmehr wahrscheinlich, dass hier dem Verfasser eine ältere Fassung des Billitextes, die sehr wohl von den uns erhaltenen Copien abweichen könnte, vorgelegen hat. Denn, dass diese Copien unvollständig sind, geben Frey wie auch Fabriczy zu. Was hilft es aber, eine neue Quelle zu supponiren, von der Fabriczy selbst sagt: »Non abbiamo almeno potuto scoprir nessun segno caratteristico, nessun dato, nessun punto d'appoggio che decidesse in modo certo la loro provenienza?« Ich meine, die Bezeichnung »il primo testo« ohne weiteren Zusatz weist schon darauf hin, dass hier eine Quelle gemeint ist, die in anderer Fassung bereits anderswo vom Schreiber benutzt wurde, ähnlich wie er Ghiberti's Commentare auch als »Originale« citirt. Die Quelle für die zum Theil neuen und durch Documente bestätigten Nachrichten über Lionardo (s. Arch. stor. 1872. XVI. 219) hatte Frey (p. 371) ohne bindende Beweisgründe

mit persönlichen Mittheilungen Giovanni Francesco Rustici's identificirt; Fabriczy kennzeichnet diese Annahme lakonisch als eine solche »che potrebbe ben corrisponder al vero, ma anche no.« Bei einem so bunten Quellenmosaik, wie es der Codice Gaddiano darstellt, wird selbst die scharfsinnigste Kritik oft sich mit einem »non liquet« begnügen müssen. So glaube ich auch, dass für die kurze Aufzählung sienesischer Künstler (fol. 68 t.) eine Quelle in litterarisch abgeschlossener Form ausser den Commentaren Ghiberti's nicht vorgelegen hat. Aus einer Randbemerkung zu den hier zusammengetragenen Notizen »credo sia di sua (sc. Andrea Pisano's) mano uno dej 4 evangelistj« erkennen wir, dass der Anonymus keineswegs völlig auf eigene Kritik verzichtet hat, wie ihm Frey (a. a. O. LXXXVIII) vorwirft. Freilich geht Letzterer so weit, dass er (p. 149) den Compilator sogar Randbemerkungen, die eine Correctur des Textes bedeuten, aus seinen Quellen abschreiben lässt, statt sie in den Text zu verweben.

Dass der Anonimo auch mündlich sich Rath einholte, beweisen mehrere Glossen, die uns Jacopo da Pontormo und Giorgio (wohl Vasari) als Gewährsmänner nennen. An einer Stelle, die sich auf die Biographie Lionardo's bezieht, liest Frey (p. 377) die Ueberschrift »dal Gav.« als »dal Cav.« und vermuthet den Cavaliere Baccio Bandinelli als den Gewährsmann einer für Michelangelo's Charakter etwas ungünstigen Anekdote, woran er weitgehende Folgerungen knüpft. Mit Recht — wie ich aus meiner paläographisch genauen Copie des Passus bestätigen kann — corrigirt Fabriczy p. 131 diese Lesart in »dal Gav« und löst die Abbreviatur in Gavina auf, den Namen eines Malers, den der Anonymus zwei Seiten vorher citirt und der vielleicht als Augenzeuge über das beschriebene Vorkommniss berichtet hat. Ich erwähne diese scheinbar nebensächliche Streitfrage desshalb, weil Frey in der Einleitung seiner Billiausgabe die Gewissenhaftigkeit seines Vorgängers wiederholentlich in Zweifel zieht [1]). Bei dieser Gelegenheit möchte ich darauf hinweisen, dass die von Frey nicht entzifferte, von Fabriczy ganz ausgelassene Stelle auf Folio 124 recto: »mettere vi m° Dom^co^ daninegia come dua mandreino« vielleicht zu lesen ist: mettere vi Domenico da vinegia come dice Messer Andreino. Damit wäre in Messer Andreino ein neuer Gewährsmann des Anonymus festgestellt. Freilich gebe ich zu, dass man zunächst bei dieser Stelle an Andreino da Castagno denkt, der Domenico Veneziano erschlagen haben soll, indess ist nach meiner Lesung das »dice« ziemlich unzweifelhaft, während das »dua« auch in jenem Zusammenhange keinen Sinn gibt.

Die Ausgabe Fabriczy's, das sei zusammenfassend wiederholt, zeugt durchweg von allergrösster Sorgfalt und kritischer Besonnenheit; dass er die inhaltlich zusammengehörigen Stellen zusammengerückt hat, erleichtert die Uebersicht, erschwert aber hie und da eine Vergleichung mit der Ausgabe Frey's, vor der die seine den Vorzug hat, dass die Commentare nicht allzu-

---

[1]) Auch bei Lesung des Marginale auf Fol. 72 tergo: »dichiare meglio le olimpia cosi p tt° dove ne dice« muss ich (nach meiner Abschrift der Abbreviaturen) Fabriczy's Lesart: »per tutto« vor derjenigen Frey's »per libro«, die ihm das Fundament einer neuen Hypothese bietet (p. 329) den Vorzug geben.

sehr mit Unzugehörigem beschwert sind. Jedenfalls ist gegenwärtig, nach dieser zwiefachen tiefgehenden Sondirung des Textes, alles ausgeschöpft, was an Material für die moderne Forschung in dieser wunderlichen Compilation zu finden ist. Es wäre zu wünschen, dass andere Quellenschriften zur Florentiner Kunstgeschichte vor Vasari, wie Gelli's Viten (in Cortona) und das Compendio von Silvano Razzi (Florentiner Nationalbibliothek Cl. XVII. cod. 23), die weniger Schwierigkeiten und mehr Ergebnisse bei der Herausgabe versprechen, in gleicher Weise zugänglich gemacht und damit eine breitere Grundlage zur Analyse des Werkes von Vasari geschaffen würde.

Ludwig Kaemmerer.

Sculptur.

Lombardische Denkmäler des 14. Jahrhunderts. Giovanni di Balduccio da Pisa und die Campionesen. Ein Beitrag zur Geschichte der oberitalienischen Plastik von **Alfred Gotthold Meyer.** Mit 19 Textillustrationen und 13 Vollbildern in Lichtdruck. Stuttgart, Verlag von Ebner u. Seubert (Paul Neff). 1893.

Eine der schwierigsten Aufgaben, an welche die Kunstforschung der letzten Decennien herantrat und deren völlige Lösung sie auch heute noch nicht erreicht hat, ist die Frage über die Vorbedingungen des Stiles des Niccolò Pisano. Wie schon mehrfach betont wurde, spielten bei der Entstehung des pisanischen Sculpturstiles neben byzantinischen, altchristlichen, etrurischen und directen classischen Vorbildern (z. B. im Camposanto) doch auch noch andere künstlerische Kräfte mit hinein, welche mehr einem naiven Naturalismus folgten. Es waren dies die lombardischen Steinmetzen, die seit den frühesten Zeiten nicht bloss in ihrer Heimath, sondern auch in Mittel-, ja selbst Süditalien eine wichtige Stellung als Baumeister und Bildhauer einnahmen.

Es war daher ein zeitgemässer Gedanke A. G. Meyer's, welcher schon in seinem Aufsatz: »Die Grabdenkmäler der Renaissance in Venedig«, treffliche Proben seiner Gründlichkeit und seines stilkritischen Scharfsinns abgelegt hatte, sich einem eingehenden Studium der lombardischen Plastik, wenn auch zunächst hauptsächlich nur derjenigen des 14. Jahrhunderts, zu widmen.

In der Einleitung weist M. mit Recht darauf hin, dass eine fortlaufende Entwicklung der lombardischen Sculptur bereits im 12. Jahrhundert begann, und dass zum Theil durch ihren Anstoss erst die toscanische Plastik in eine fortschreitende Bewegung gerieth. Ja selbst als letztere schon die führende Stelle in Italien einnahm, bewahrten neben ihr doch noch mehrere Provinzialschulen ihren eigenen Charakter, vor allen diejenige Norditaliens, welche allerdings, entsprechend dem dort seit altersher volksthümlichen Betrieb der Steinmetz- und Maurerkunst, ein mehr corporatives Gepräge angenommen hatte, das die Individuen weniger selbständig hervortreten liess.

Unter den lombardischen Steinmetzen traten, als ein Zweig der generisch sog. Comasken, schon im 12. und dann besonders im 13. und 14. Jahrhundert eine Reihe von Steinmetzfamilien aus Campiglione oder Campione am Luganer-

see hervor, deren Thätigkeit sich auch an einer Reihe von bezeichneten Monumenten verfolgen lässt.

Die Schwierigkeiten, einzelnen Individuen den genauen Antheil an bestimmten Monumenten, mit denen ihre Namen verknüpft sind, nachzuweisen, wird aber, wie M. hervorhebt, für die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts noch dadurch vermehrt, dass neben anderen, nordischen Einwirkungen, damals auch die pisanische Schule in der Lombardei Fuss gefasst hatte.

Unter solchen Umständen ist es begreiflich, dass in vielen Fällen die sorgfältigste Stilkritik, und gerade diese sich begnügen muss, die Werkstatt oder Richtung eines bestimmten Meisters an den einzelnen Monumenten nachzuweisen. Und mehr hat auch M. in solchen Fällen nicht beansprucht, wenn er auch der Prägnanz und Kürze halber, doch nicht ohne Vorbehalt, bisweilen den Namen des Meisters, an Stelle seiner Werkstatt setzt. Vor Allem sucht M. die Unterschiede in den technischen und stilistischen Ueberlieferungen und Gepflogenheiten festzustellen, welche zwischen der durch Giovanni Balduccio vertretenen pisanischen Bildhauerschule und den einheimischen Werkstätten der Lombardei bestanden, um hievon ausgehend auch bei der Betrachtung der weiteren Entwicklung der lombardischen Sculptur bis zum Ende des 14. Jahrhunderts eine Scheidung der darin zusammenwirkenden, importirten und localen Tendenzen, so weit möglich, vorzunehmen.

M. macht es sehr wahrscheinlich, dass Balduccio auf Empfehlung Castruccio Interminelli's, des Herren von Lucca, an seinen Verbündeten und Freund, den kunstsinnigen Herrscher der Lombardei, Azzo Visconti, nach Mailand berufen wurde; so viel steht jedenfalls fest, dass Balduccio auch seine grossartigste Aufgabe in Mailand, das Grabmonument des Dominikaner-Inquisitors S. Peter Martyr in S. Eustorgio, durch ein Mitglied der fürstlichen Familie (den Erzbischof Giovanni Visconti) in Auftrag erhielt. Dieses Hauptwerk Balduccio's (1335—1340) bietet nun dem Verfasser den Ausgangspunkt zur stilkritischen Prüfung der gesammten Thätigkeit des Künstlers.

An der frühesten bekannten Arbeit Balduccio's, dem Grabmonument der Guarnieri Interminelli in S. Francesco zu Sarzana, erkennt M. sowohl im Gesammtaufbau dieses, unter einem gothischen Baldachin stehenden Kastenwandgrabes, wie in der stilistischen Behandlung der Einzelnheiten den zwar noch nicht ganz ausgereiften, aber darum um so schulmässiger arbeitenden Abkömmling aus der pisanischen Schule, der sich indessen mit keinem der grossen Meister messen kann.

Reifer erscheint ihm dieser Künstler bereits an der gleichfalls mit seinem Namen bezeichneten Kanzel in S. Casciano, welche, der Localforschung zufolge, kurz nach 1332 entstanden sein dürfte. Er hebt an den Reliefs, welche dieselbe schmücken, bei gleichen Schultraditionen (Bohrlöcher, starke Hochreliefbehandlung etc.) die grössere technische Meisterschaft und Weichheit der Behandlung, als am erstgenannten Grab, und besonders auch die minutiös liebevolle Ausführung der Details hervor, welche einen Vorzug des Künstlers bildet.

Diesen Werken wären anzureihen gewesen die drei Reliefs der Ver-

kündigung, Geburt Christi und Anbetung der Könige in San Bassano zu Pizzighettone [1]).

Zum Monument des Peter Martyr zurückkehrend, bezeichnet M. als das Beste am Ganzen die grossen Einzelfiguren der »Tugenden«, welche vor den das Grab tragenden acht Säulen stehen. Von ihnen sei deshalb auszugehen, »um ein richtiges Bild von Giovanni's Leistungsfähigkeit zu gewinnen«. Mit Recht hebt M. besonders die Schönheit der Temperantia hervor, eine der seltenen Schöpfungen, »deren Bedeutung nicht nur historisch, innerhalb der beschränkten Leistungsfähigkeit ihrer Zeit, sondern absolut vor dem Urtheil aller Zeiten besteht«. Auch noch an mehreren anderen Figuren glaubt M. die eigenhändige Arbeit des Meisters zu erkennen, während er die Mitarbeit von Gehülfen besonders für die weniger guten Einzelfiguren am Sarkophag selbst, sowie für die breit erzählenden, aber wenig dramatisch bewegten und mangelhaft proportionirten Reliefs am Sarkophag annimmt, obwohl er geneigt ist, auch einen grossen Theil dieser Fehler Balduccio selbst aufzubürden, dem er die drei Reliefs der Rückseite, nebst der Aufbahrung und Canonisation der Vorderseite zuschreiben möchte. Mongeri [2]) dagegen, welcher ebenfalls zum Theil die Hände von Gehülfen am Monument erkannte, weist dem Meister bloss die vier Tugenden der Justitia, Temperantia, Fides und Spes, sowie die drei Reliefs des Stummen, der die Sprache wiedererlangt, der Heilung von Kranken und des Schiffbruches zu. Dieses Letztere gränzt jedenfalls, was die Feinheit und Mühsamkeit der Ausführung der kleinen Details betrifft, ans Unglaubliche, aber gerade darin sieht M. lombardische Mache. Die Scheidung zwischen Meister und Gehülfen in diesen erwähnten Reliefs bleibt immerhin noch etwas unsicher.

M. geht hierauf auf die Erforschung der späteren Werke Balduccio's über. Von dem in seiner Architektur nicht mehr erhaltenen Portal von S. Maria in Brera, das inschriftlich als ein Werk Balduccio's bezeugt ist, werden die plastischen Ueberreste im Museo archeologico der Brera aufbewahrt, unter denen M. rohere, freilich auch sehr verwitterte Sculpturen, welche bloss von Gehülfen stammen dürften, sowie feiner durchgeführte, welche entschieden Giovanni's Hand verrathen, unterscheidet. Von den dem Balduccio bloss zugeschriebenen Werken, spricht M. ihm zunächst das, ebenfalls nur noch in Bruchstücken erhaltene, Grabmonument Azzo Visconti's, zu, dessen Aufbau, soweit sich aus einer dürftigen Zeichnung des Giulini erkennen lässt, in nächster Verwandtschaft zum Grabmonument des Guarnieri Interminelli steht. Die sorgfältige Arbeit der in Casa Trivulzi erhaltenen Sculpturfragmente, welche in Technik und Auffassung völlig an die besten Theile der Arca di S. Pietro erinnern, lassen in der That keinen Zweifel, dass dies Monument eines der besten Werke des Balduccio war.

[1]) Siehe: Arte e Storia, 1. Oct. 1892 und Il Politecnico, 1893. — (Diego S. Ambrogio.) In einem Nachtrag zu seiner Studie im ersten Heft dieses Jahrgangs des Repertoriums hat Meyer diese Reliefs noch einer eingehenden Würdigung unterzogen.

[2]) L'arte in Milano, 1892, p. 66.

Desgleichen ist der Verfasser geneigt, ihm das Grabmonument eines Gelehrten, wahrscheinlich des Lanfranco Settala, zuzuweisen, welches im rechten Querschiffarm von S. Marco zu Mailand steht. Schon Giulini, Calvi und Perkins schrieben es demselben Meister zu, wogegen Mongeri (L'arte in Milano, S. 92) nur einen Einfluss Balduccio's daran erkennen wollte. Die Verwandtschaft dieses Monumentes mit seinen Werken ist zweifellos, wenn auch selbst die besseren Statuen daran den Tugenden am Grab des Peter Martyr nicht ganz gleichkommen. Mit Recht weist M. jedoch auf die treffliche Porträtdarstellung des Professors hin, welche sogar die des Azzo Visconti noch übertrifft, sowie auf die Verwandtschaft dieses Professorengrabes mit dem des Cino de Sinibaldi vom sienesischen Bildhauer Cellino da Nese[3]).

Von den übrigen dem Balduccio zugeschriebenen Werken erkennt M. nur noch das Grab des S. Augustinus im Dom von Pavia als unzweifelhaft unter seinem Einfluss stehend, an, dessen »toscanisches« und »pisanisches« Stilgepräge, auf welches schon Schnaase und Burckhardt's Cicerone hinwiesen, in der That unverkennbar ist.

Aber dabei fehlen diesem Monument nach M. die Feinheiten des Balduccio, wie sich besonders aus einer Vergleichung der Cardinaltugenden an der Arca di S. Pietro und der in Rede stehenden ergibt, an welcher Costüme und Motive der Ersteren nachgeahmt und in derselben Technik (mit Bohrlöchern etc.) ausgeführt, aber ins Handwerksmässige und »Bäurische« übertragen seien. (Letztere Bezeichnung dürfte aber doch kaum auf die liebliche Figur der Fides Anwendung finden, ebenso wie der Bau der Tugenden nicht »untersetzt« ist, wie allerdings bei der Mehrzahl der Apostel). Trotz des pisanischen Stiles »im Anschluss an Balduccio« erkennt M. hier doch zugleich, noch mehr wie am Pietro-Monument, »das Werk zahlreicher Hände«, welche theilweise auch schon deutlich eine andere, die oberitalienische Schulung verrathen. So richtig diess im Ganzen ist, so können wir die eingehende Darstellung der architektonischen Hintergründe auf diesen Reliefs doch nicht als ausschliesslich oberitalienischen Brauch ansehen, vielmehr ist darauf hinzuweisen, dass im 14. Jahrhundert auch auf toscanischen Reliefs, wie z. B. an der Arca des hl. Donatus am Hochaltar der Cathedrale von Arezzo, und an anderen Monumenten Hintergründe sehr ausführlich dargestellt sind.

Von der Arca di S. Agostino geht M. zu dem Relief der hl. drei Könige in der diesen geweihten Capelle in S. Eustorgio zu Mailand über (laut Inschrift vom Jahre 1347), welches Calvi ebenfalls dem Balduccio zuschreiben möchte, während Mongeri es für eine Arbeit eines lombardischen Gehülfen desselben ansieht. Auch Meyer ist dieser letzteren Ansicht und findet darin speciell eine Gleichheit des Kunstcharakters mit den Reliefs am Grab des hl. Augustinus, welche sich besonders in der gleichen Neigung »zu zierlichen Details bei winzigem Massstab« ausspricht.

---

[3]) Diese Beziehungen Balduccio's zu sienesischen Bildhauern liessen sich vielleicht durch eine Antheilnahme des ersteren am Bau der Domfassade von Siena erklären.

Derselben Hand schreibt M. ein Professorengrab, wahrscheinlich des Martino Aliprandi († 1339) in S. Marco, links vom Settala-Monument zu.

Nachdem M. so festgestellt hat, dass selbst an den, Giovanni Balduccio's Namen tragenden Monumenten, wie an Arbeiten, die seinen Einfluss theilweise erkennen lassen, noch anders geschulte Hände mitwirkten, geht er, um diese Spuren weiter zu verfolgen, auf die Schilderung der lombardischen Bildhauerschulen selbst über, vom 13. Jahrhundert an aufwärts, unter denen, wie erwähnt, besonders die Campionesen hervortraten.

Mitte des 13. Jahrhunderts tauchen mehrere Campionesen als Architekten und Bildhauer am Dom von Modena auf, wo sie, soweit es sich verfolgen lässt, im Figuralen noch vorwiegend an byzantinischer Formgebung hafteten.

Im 14. Jahrhundert lässt sich die Thätigkeit der Campionesen in verschiedenen Städten der Lombardei, besonders in Bergamo, Verona, Mailand und Monza, nachweisen.

Eine wichtige Stätte, um den Individuen, oder doch den einzelnen Werkstätten der Campionesen näher zu treten, findet Meyer zunächst im Baptisterium am Dom von Bergamo, wo sich inschriftlich und urkundlich beglaubigte Arbeiten des Giovanni Campione finden. Dieses Baptisterium bildet ein Octogon, welches nach Calvi's Chronik »Effemeride« (Milano, 1676) im Jahre 1340 erbaut, 1660 auseinander genommen und bald darauf in einer Capelle bei der Cathedrale wieder aufgestellt wurde. An den Innenseiten des Octogons sind jetzt acht dazu gehörige Reliefs angebracht, welche Scenen aus Christi Passion, ohne viel dramatisches Leben, aber mit zahlreichen genrehaften Nebenfiguren, sorgfältigen Architekturgründen, in minutiöser, vielfach unterschnittener Arbeit, ohne Bohrlöcher, darstellen.

M. erkennt daher im Künstler des Baptisteriums, Giovanni da Campione, einen Hauptgehülfen Balduccio's am Grab des S. Pietro, sowie den Hauptkünstler der Arca di S. Agostino und des Reliefs der drei Könige in S. Eustorgio.

Ein Werk, welches im realistisch erzählenden Ton den hier erwähnten verwandt ist, aber eine noch urwüchsigere Technik und keine Spur von pisanischer Beeinflussung zeigt, ist nach Meyer das Grabmonument des Guglielmus de Longis de Anderaria von c. 1320 in S. Maria maggiore zu Bergamo, welches der Verfasser, mit Luigi Calvi[4]), sowohl wegen dieses frühen Datums als aus stilistischen Gründen dem Vater Giovanni's, Ugo da Campione, zuweisen möchte, dem dann auch die verwandten Monumente des Berardo dei Maggi im alten Dom von Brescia, sowie die Ueberreste des Grabes des Alberico Suardi angehören dürften. Freilich bleiben diese Zuweisungen mit Rücksicht auf die vielen noch in den Archiven begrabenen Künstlernamen wohl nur ansprechende Vermuthungen, so lange sie nicht wenigstens durch ein beglaubigtes Werk des Ugo gestützt werden.

In einem weiteren Capitel geht M. sodann zu den Portalen des Domes von Bergamo über, an denen dreimal der Name des Giovanni da Campione, Sohn des Ugo, mit den Jahreszahlen 1351, 1352 und 1360 vorkommt.

---

[4]) Notizie etc. Milano 1859.

Am Nordportal ergibt sich der älteste Theil desselben vom Jahre 1351, »d. h. Wandung und Vorbau vor der Eingangsthür«, inschriftlich als das Werk eines Giovanni (ohne Beifügung des Vaternamens), welchen aber M. aus stilistischen Gründen doch für identisch mit Giovanni di Ugo da Campione ansieht.

Aus denselben Gründen hält Meyer auch die Reiterstatue über dem Portal für ein Werk des ebengenannten Künstlers, dem sie auch durch die Tradition zugeschrieben wird. Diese Reiterstatue, sowie die Portalwandungen hält Meyer aber für die einzigen Theile, welche dem Giovanni di Campione mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit am Nordportal zuzuweisen sind. Auch am Südportal, wo ebenfalls noch andere Künstler thätig waren, traut sich M. nur die unmittelbar an der Thüreinrahmung befindlichen Reliefs dem Giovanni zuzuschreiben.

Am Schluss seiner Untersuchung über Giovanni da Campione bezeichnet Meyer als wichtigstes Resultat derselben die Thatsache, dass schon vor Balduccio's Auftreten die Schule der Campionesen in voller Blüthe stand und eine eigene Richtung und Technik hatte.

Den Einfluss des deutschen Nordens, den er für die Ausbildung dieser Campionesen als nicht weniger massgebend bezeichnet, wie jenen der Pisaner, kann er freilich mit der Vorliebe für Thiermonstren etc. wohl nicht hinreichend begründen, da diese auch im frühromanischen Stil der Lombardei, sowie eines grossen Theiles von Italien überhaupt heimischer waren als wenigstens in Norddeutschland. Dass allerdings germanisch-longobardische Traditionen in der romanischen Thierphantastik der Lombardei nachwirkten, soll damit nicht bestritten werden [5]).

Im 4. Capitel geht Meyer auf eine neue Gruppe lombardischer Sculpturdenkmäler über, auf die Scaligergräber in Verona, welche eine eingehende kunsthistorische Würdigung vollauf verdienen. Hiemit tritt er zugleich wieder neuen, mit Namen bekannten Vertretern der lombardischen Sculptur des 14. Jahrhunderts näher, unter denen wieder einige Campionesen hervorragen.

Zunächst bespricht Meyer, anknüpfend an Schmarsow's Ausführungen [6]), wieder einige Werke jener älteren byzantinisirenden Schule der Lombardei in Verona, zu denen er mit Schmarsow besonders den Sarkophag des Alberto I. della Scala († 1311), das Taufbecken in S. Giovanni in Fonte am Dom, sowie das Grabmonument Dussaimi bei S. Anastasia rechnet. Derselben

---

[5]) Im ersten Heft des Repertoriums hat M. weitere Bemerkungen über Giovanni da Campione's Arbeiten am Dom von Bergamo mitgetheilt. Hier dürfte es ferner am Platze sein, auf eine neue wichtige Entdeckung des um die lombardische Kunstgeschichte so verdienten Herrn Diego di S. Ambrogio hinzuweisen, welcher in Carpiano bei Melegnano den ursprünglichen Altar der Certosa von Pavia aus dem 14. Jahrhundert entdeckt hat, der urkundlich als Werk des Giovanni da Campione festgestellt und somit als grundlegendes Werk für die Erkenntniss seines Stils zu betrachten ist. Derselbe ist mit 8 Reliefs aus dem Leben der Jungfrau geschmückt. — (Siehe: Lega Lombarda. Giornale Politico quotidiano, Nr. 75, 19. März 1894.)

[6]) S. Martin, S. 179 f.

Gattung von Sculpturen weist Meyer auch einige Monumente von Venedig, sowie die Statuen Christi und der Apostel über der Krypta von S. Zeno zu, die jedoch, unserer Erinnerung nach, trotz ihrer gewundenen Stellungen und ihrer scharfkantigen, antikisirenden Gewandung, doch einen eigenen Zug von monumentaler Kraft und plastischer Energie haben.

Auch dürfte der Zusammenhang zu stark betont sein, welcher nach M. zwischen den eben erwähnten byzantinisirenden Denkmälern Verona's einerseits und den Monumenten, die er mit Ugo da Campione's Namen in Verbindung bringt, andererseits bestehen soll (S. 69), welchen letzteren er, trotz ihrer goldschmiedartigen Zierlichkeit der Einzelausführung, doch wieder als Haupteigenschaft lebensvollen Realismus und Neigung zur Individualisirung zuschreibt, so dass, nach M., Giovanni bei seinem Vater Ugo »eine treffliche Schulung« genoss, die sich, »wenigstens in der Durchbildung der Formen lediglich an die Natur selbst anschloss und sich von der bis Ende des 13. Jahrhunderts in Oberitalien unter Vermittlung Venedigs herrschenden byzantinischen Schultradition fast gänzlich lossagte« (S. 55).

Auch von den stilistischen Verwandtschaften und Gegensätzen, welche M. zwischen diesen und einer anderen Reihe von Monumenten Verona's beobachtet hat, vermag sich der Leser nicht ohne Mühe eine klare Vorstellung zu verschaffen, obwohl die scheinbaren Widersprüche, die ihn Anfangs verwirren, nicht sowohl in M.'s Beweisführung selbst, als in dem Mangel einiger Abstufungen in derselben, stilistischer »Valeurs« begründet sind. Wir müssen uns begnügen, in dieser Hinsicht auf die Seiten 55, 69, 78, 80, 84 in M.'s Schrift hinzuweisen.

Um so mühsamer gestaltet sich die Lectüre dieses Abschnittes von Meyer's Buch, als in denselben zugleich auch noch eine sehr lehrreiche und sorgfältige Untersuchung über die Entwicklung der architektonischen Typen der oberitalienischen »Freigräber« des Mittelalters eingewoben ist, wie sie ausser in Verona besonders in Bologna und Padua erhalten sind. Eine Fülle von feinen Beobachtungen und Vergleichungen theilt uns Herr Meyer ausserdem nicht nur über die figurirten Sculpturtheile, sondern auch über die Ornamentik und die übrigen Architekturdetails der Scaligergräber und der ihnen verwandten Monumente mit.

Auch gelingt es ihm, den erfundenen Künstlernamen Perino da Milano zu beseitigen, welcher nach Bossi's Guida di Verona (1854 p. 197) als Künstler des Mastinograbes genannt wurde, während Meyer nachweist, dass die Siglen an den unteren Säulen des Monumentes nicht so gedeutet werden können, wenn auch ihre richtige Lesung nicht möglich ist.

Neben den Gräbern des Mastino und Can Grande della Scala, welche M. der Richtung des Giovanni Campione zuweist, wozu er auch noch das Monument des Francesco Bevilacqua († 1368) in S. Teuteria zu Verona rechnet, stellt er noch einen gleichzeitig üblichen, aus Venedig stammenden Grabtypus fest, für welchen die Mittel- und Eckbogennischen, sowie die Einfassung mit Säulen charakteristisch ist. Die betreffenden Monumente mögen im Buche selbst nachgelesen werden (S. 85).

Das fünfte Capitel widmet der Verfasser dem Bonino Campione, dem Meister des Cansignorio-Monumentes zu Verona, dessen reichen, malerischen Aufbau mit Renaissanceanklängen er in trefflicher Weise schildert und analysirt, wobei er zu dem Ergebniss gelangt, dass die Hauptvorzüge dieses Werkes des Bonino im Architektonischen und Decorativen liegen, wogegen der, obwohl reichlich verwendete Sculpturenschmuck hinter dem der andern zwei grossen Scaligergräber zurücksteht und eine mehr handwerksmässige Fortsetzung der lombardischen Traditionen (Haare gerinselt, ohne Bohrlöcher) zeigt. Doch ist dies, wie Meyer noch nachzuweisen sucht, kein Massstab für Bonino's Können, der hier wahrscheinlich das Figurale seinen Gehülfen überliess.

Nach dem Tod des Cansignorio, 1375, trat gleichzeitig mit dem Verfall des Scaligergeschlechtes auch ein solcher der Plastik in Verona ein, welche wesentlich durch dieses gefördert worden war.

Auch Bonino verliess Verona, um am Sitze des aufsteigenden Fürstengeschlechtes der Visconti, in Mailand, seine Thätigkeit fortzusetzen, wo er 1388 und 1397 in den Urkunden des Mailänder Domes genannt wird. Hier ist das, jetzt im Museum der Brera befindliche Reitergrabmonument des Bernabò Visconti, welches dieser sich bei Lebzeiten in S. Giovanni in Conca errichten liess, aus Gründen stilistischer Uebereinstimmung mit dem Cansignorio-Grab, nach M. (in Uebereinstimmung mit Perkins und Mongeri) ebenfalls als ein Werk Bonino's zu betrachten, der aber nur den Entwurf zu der Reiterstatue geliefert haben dürfte, während der Sarkophag mit seinen mittelmässigen Reliefs nur aus seiner Werkstatt stammen kann. Für Bonino's Autorschaft würde auch sprechen, dass Bernabò's Schwester Cansignorio's Gemahlin war.

Als eigenhändige Arbeiten Bonino's ist M. sodann geneigt, das Sarkophagrelief am Grabmonument des Stefano Visconti in S. Eustorgio zu Mailand anzusehen. Da Stefano Visconti's Gemahlin erst 32 Jahre nach ihm starb, so dürfte auch der Sarkophag erst geraume Zeit nach Stefano's Tod, vielleicht erst nach dem Tode seiner Gemahlin († 1359) entstanden sein. Hiefür spricht auch die ganz neue Empfindung, welche in dieser Darstellung überrascht und die sowohl von dem monumentalen Pathos des Pisaners Balduccio, wie vom sauber durchgeführten, aber trockenen Realismus des Giovanni Campione wesentlich abweicht, indem sie eine lyrische Weichheit, eine sanfte Ergebenheit und Entsagung offenbart, wie sie in Italien erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zum Durchbruch kam.

Denselben Stil und dieselbe Empfindung erkennt Meyer mit Recht auch in drei Reliefs, welche über dem Sarkophag des Salvarino Aliprandi in S. Marco zu Mailand eingelassen sind und die Verehrung der Madonna durch ein Ehepaar, die Krönung derselben und die Trauer um Christus darstellen.

Hinsichtlich der darunter eingemauerten Reliefplatte, welche laut der Inschrift am unteren Rande vom Sarkophag des genannten Salvarino Aliprandi († 1344) stammt und diesen darstellt, wie er auf die Fürbitte von Heiligen und Engeln knieend Christi Segen empfängt, möchte sich Referent jedoch Mongeri's [7]) Ansicht anschliessen, der im oberen wie in den unteren

[7]) L'arte in Milano, S. 95.

Reliefs nicht bloss dieselbe Epoche, sondern auch dieselbe Mache (lo stesso fare) erblickt, während Meyer im unteren Relief zwar dieselbe Kunstrichtung, wie in den oberen Darstellungen, aber die Hand eines anderen vorgeschrittenen Künstlers zu erkennen glaubt, wogegen er die Engel auf dem Gesims (S. 107) wieder »zweifellos« als »von der gleichen Hand« stammend, ansieht, wie die oberen Reliefs. Nun vergleiche man aber nach dem guten Lichtdruck, den M. mittheilt, den Christuskopf oben und unten, oder den Engel links vom segnenden Christus unten mit dem grossen, links auf dem Gesims stehenden Engel, und man wird, wenigstens so weit die Abbildung ein Urtheil zulässt, wahrscheinlich mit uns Mongeri's Ansicht theilen.

Als andere handwerksmässige Arbeiten in der Richtung des Bonino bezeichnet M. noch zwei Visconti-Monumente in S. Eustorgio, und ausserhalb Mailands das Grab des Bischofs Lambertino Balduino da Bologna im alten Dom von Brescia, sowie ein Lünettenrelief sammt Bekrönung einer kleinen Seitenthüre neben dem Nordportal von S. M. Maggiore in Bergamo von 1367. Auch an der Arca di S. Agostino in Pavia glaubt M. im Aufbau wie in einem Theil der Figuren, besonders der hl. Magdalena, Anklänge an Bonino zu finden [8]).

Im sechsten Capitel seiner Schrift lässt M. wieder einen neuen Campionesen in die Arena treten, den Matteo da Campione, der am Ausgang des 14. Jahrhunderts thätig war und besonders als Erbauer der reichgeschmückten Fassade des Domes von Monza (1396) bekannt ist und auch die Kaiserkanzel im Dom herstellte, wie aus seiner Grabinschrift hervorgeht. Die Kanzel wurde leider zu einer Chorbrüstung umgebaut, wobei die einzelnen Theile derselben gründlich durch einander gebracht und mit fremden Zusätzen vermengt wurden.

Die Reliefs, welche die verschiedenen Theile dieser ehemaligen Kanzel schmücken, scheinen auf den ersten Blick in ihrem Charakter ziemlich von einander abzuweichen, indem die Figuren der 12 Apostel an der Brüstung, welche eine äusserliche Anlehnung an die entsprechenden Figuren der Arca di S. Agostino verrathen, ohne sie doch zu erreichen, hieratisch starr und einförmig gehalten sind, während andere Darstellungen wieder mehr spielend decorativ erscheinen. Bei näherer Betrachtung ergibt sich aber, nach M. wie auch schon Aguilhon in seiner Schrift: »Sculti di Matteo da Campione etc.« (Tipografia Editrice dell' Avvenire) erkannte, dass die technische und stilistische Detailbehandlung überall die nämliche sei und auf eine Hand hinweise, welche von deutschen Einflüssen berührt war.

Das Relief der Krönung eines deutschen Königs sodann, welches ehemals die Rückwand der Kanzel bildete, gibt Meyer Anlass zu einer ein-

[8]) In seinen Nachträgen zu der besprochenen Schrift im ersten Heft dieses Jahrgangs des Repertoriums (betitelt: Studien zur Geschichte der oberitalienischen Plastik des Trecento) hat M. auch das Grab des Folchino de' Schizzi († 1157) zu Cremona, ein inschriftlich beglaubigtes Werk des Bonino, auf welches Diego di S. Ambrogio (im Politecnico 1893) zuerst aufmerksam machte, eingehend gewürdigt und hierbei eine Bestätigung seiner Zuweisung der anderen im Text erwähnten Monumente an Bonino gefunden.

gehenden Erörterung über den historischen Inhalt dieser Darstellung, welche ihm zufolge am wahrscheinlichsten die Krönung Karl's IV. in Mailand (1355) zum Gegenstand hat. Dieses Relief, das Meyer gleichfalls dem Matteo zuweist, stellt nach ihm diesen Meister der Richtung Giovanni's am nächsten, während es »über der oberflächlichen Art eines Bonino« stehe. »Neben dem Schöpfer des Stefano (Visconti) und des Aliprandi-Sarkophags jedoch sinkt auch er (Matteo) zu einem tüchtigen Handwerker herab (S. 125).« Hier bleibt der Verfasser seinen früheren Ansichten nicht getreu, nach welchen er als Meister des trefflichen Stefano Visconti-Reliefs, sowie der Reliefs über dem Aliprandi-Sarg den Bonino selbst anzusehen geneigt war, wogegen er die »arg vergröberte« Art dieser Reliefs am Cansignorio und Bernabò-Monument nur der Werkstatt Bonino's zuwies (S. 106).

Meyer schliesst das Capitel über Matteo mit der Vermuthung ab, dass er wahrscheinlich ebenfalls an der Arca di S. Agostino betheiligt war, wie sich besonders aus vielfachen Analogien in den decorativen Details zwischen dieser und Matteo's Kanzel in Monza ergebe.

Wenn Meyer bei diesen Campionesen schon leise Anklänge an deutschen Stil fand, so tritt geradezu deutscher Stil in einem Relief des Giacomo da Campione über dem Eingang zur nördlichen Sacristei des Mailänder Domes hervor, welcher die Glorification Christi durch Engel und Heilige zum Gegenstand hat und inschriftlich von Jacopo di Ser Zambonino da Campione ist.

Die deutsche Art des Jacopo erklärt M. aus dem Umstand, dass neben ihm am Dom von Mailand gleichzeitig mehrere deutsche Künstler arbeiteten, unter ihnen ein Jacob Fernach, von welchem das Relief über der anderen Sacristeithüre, in völlig deutschgothischem Stile, stammt. Zugleich stellten Beide gemeinsam eine Halbfigur Christi über dem Grab, jetzt im Chor des Domes, ebenfalls in deutschem Stile her.

Giovanni de Grassi endlich, welcher als Maler die Sculpturen der Giacomo da Campione färbte, doch auch selbst als Bildhauer thätig war, stellte die Umrahmung des südlichen Sacristeibrunnens im Dom von Mailand (1391 bis 1396) her, welche im Giebelfeld Christus und die Samaritanerin am Brunnen in Relief zeigt. Dasselbe ist völlig malerisch behandelt, nähert sich übrigens wieder mehr der italienischen Auffassung, wie schon Boito erkannt hat, dessen Forschungen M. in diesem Capitel vielfach zu citiren Anlass nimmt.

Dem Giovanni de Grassi ist M., in Uebereinstimmung mit Mongeri, geneigt, auch den Hauptaltar von S. Eustorgio zuzuschreiben, dessen dramatisch bewegte Reliefs aus der Passion einen bedeutenden Fortschritt in der Belebung bis ins Einzelne und in der Physiognomik darstellen.

Zum Schluss fasst Meyer die Hauptergebnisse seiner mühsamen Untersuchungen noch einmal zusammen, indem er die dadurch gewonnenen Anschauungen vom stilistischen Charakter der einzelnen Künstler und der durch sie vertretenen Richtungen in kurzen, prägnanten Zügen skizzirt, was dem Leser sehr willkommen ist. Meyer weist auf die zunehmende realistische Tendenz der lombardischen Bildhauer im 14. Jahrhundert hin, welche allmählich sichtlich vom Norden, besonders Deutschland her, Verstärkung erfuhr und so

unter ähnlichen Bedingungen eine ähnliche Vorstufe der Renaissance schuf, wie sie unter Pietro di Giovanni Tedesco's[9]) Einfluss sich Ende des 14. Jahrhunderts in Florenz ausbildete. Während aber hier Niccolò d'Arezzo, durch Pietro's Realismus angeregt, diesen auch in der Antike fand und so durch die Vereinigung des Studiums der Antike mit dem der Natur die florentinische Renaissancesculptur begründete, so blieb der lombardischen Sculptur eine entsprechende classische Läuterung zunächst noch vorenthalten, in Folge dessen sie, trotz fremder Einflüsse, in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts keine wesentlichen Fortschritte machte und sich an den Errungenschaften des 14. Jahrhunderts handwerksmässig fortfristete.

Mit einem kurzen Ausblick auf die neue Blüthe der lombardischen Plastik am Ende des 15. Jahrhunderts (unter florentinischen und paduanischen Anregungen) schliesst der Verfasser seine interessante Schrift, über welche uns noch einige würdigende Schlussworte gestattet seien.

Dieselbe ist als eine gediegene, hochverdienstliche Leistung jener Art moderner Specialforschung zu bezeichnen, welche sich die mühevolle Aufgabe gestellt hat, auf Grund urkundlicher und historischer Quellen, sowie der vergleichenden Denkmälerkunde auch in jene dunkleren Zeiträume mehr Licht zu bringen, welche den Glanzperioden der Kunst vorangehen oder folgen, und dadurch die Erkenntniss der Voraussetzungen dieser, sowie der ununterbrochenen historischen Entwicklung, die noch vielfach so lückenhaft ist, zu fördern.

Die Anordnung des Stoffes in Meyer's Schrift, in welcher wie durch den Momentphotographen alle verwickelten Wege und Windungen der forschenden Dialektik fixirt erscheinen, erschwert zwar das Studium derselben, lässt aber den Leser zugleich an allen Emotionen des Suchens, sowie der Freude des Findens theilnehmen und überzeugt ihn von der Gewissenhaftigkeit des Autors, welcher keinem Skrupel ausweicht und es ängstlich zu vermeiden sucht, ein gewonnenes Ergebniss mehr zu individualisiren, als es ihm seine Beobachtungen und Quellenstudien gestatten. *H. Semper.*

Malerei.

Il Museo e la Galleria Borghese per **A. Venturi,** Collezione Edelweiss, Roma 1893.

Der urtheilsfähige Besucher römischer Privatgalerien wird selten die daselbst aufliegenden oder angehefteten Verzeichnisse zu seiner Belehrung einsehen. Thut er es, so geschieht es mehr aus Neugier oder im Behagen am eigenen Besserwissen, denn die Erfahrung lehrt ihn täglich, dass nur der geringste Bruchtheil der dort befindlichen Bilder in Wirklichkeit Anspruch auf die hochklingenden Namen machen kann, die zu Dutzenden ad majorem gloriam der betreffenden Sammlung in jenen Katalogen figuriren. Zwar hat schon längst die Stilkritik mit ihrer Leuchte die dunklen Räume fürstlicher Samm-

[9]) Der vielleicht ein Niederländer war, da er einmal »de Bramantia« (Brabant) genannt wird.

lungen erhellt, aber nur ein verschwindend kleiner Theil kunstsinniger Reisenden kennt die in Specialuntersuchungen ausgesprochenen Umtaufen und neuen Bestimmungen, vermag aus eigenem Urtheil die bleibenden und begründeten von den willkürlichen und ephemeren Zuschreibungen zu scheiden. Eine Ausnahme von der Regel macht die Perle aller Privatgalerien, die Galerie Borghese. Wie sie seit ihrer Uebertragung aus den kellerartigen Gewölben des Palastes in die hellen, heiteren Prachträume der fürstlichen Villa vor dem Flaminischen Thor unter der liebevollen und verständnissinnigen Leitung des Directors Giov. Piancastelli in einer Aufstellung prangt, die an Geschmack und Geschick alle ihre Schwestern in den Schatten stellt, so hat sie durch Adolfo Venturi einen Katalog erhalten, der durch unparteiische Kritik und die mit feinem künstlerischen Verständniss geleitete Darlegung geradezu vorbildlich für ähnliche Arbeiten genannt zu werden verdient. Unter Beibehalt des von demselben Forscher in seinen Führern durch die Gemäldesammlungen des Capitol, des Vatican und durch die Villa Farnesina erprobten Verfahrens wird auch hier nicht ein Katalog mit allen Einzelheiten der Bilderbeschreibung gegeben, wie es in öffentlichen Museen geboten ist, sondern da das Buch vor den Kunstwerken selbst als Führer benutzt werden will, sind die Beschreibungen auf das Aeusserte beschränkt. Es will dem Beschauer vor allem das eigene Sehen erleichtern, ihn mit den Streitfragen der Kritik bekannt machen, auf zur Vergleichung geeignete Werke desselben Meisters an anderen Orten hinweisen und den Platz bestimmen, den das betreffende Kunstwerk in der schöpferischen Thätigkeit seines Urhebers einnimmt. Auch sind kurzgefasste, nach den neuesten urkundlichen Resultaten bearbeitete biographische Notizen vorausgeschickt, sowie die Maasse und Angaben über die Erhaltung der Bilder hinzugefügt. Die Aufzählung der Kunstwerke geschieht, der Benutzung des Buches als Führer entsprechend, nach Sälen, und zwar sind Bilder wie Sculpturen in der ihrer Aufstellung entsprechenden Reihenfolge neben einander katalogisirt. Wir beschränken uns hier auf die Besprechung des Kataloges der Bilder, der einen ganz besonderen Werth beansprucht. Denn Venturi gehört nicht zu denjenigen Verfassern von Gemäldekatalogen, die, sich ihres eigenen Urtheils begebend, der Autorität Morelli's unterwerfen, sondern im Vertrauen auf seine eigene, schon so häufig bewährte Kennerschaft kommt er gerade in dieser Sammlung, wo Morelli sich so manchen Lorbeer gepflückt zu haben glaubte, in vielen und zwar den wichtigsten Fragen zu einem diesem entgegengesetzten Resultat. Desshalb ist der Venturi'sche Katalog nicht nur als eine Ergänzung, sondern vor Allem als eine ausführliche Kritik der Morelli'schen Studien über die Galerie Borghese zu betrachten und hat eine weit über seine ursprüngliche Bestimmung hinausgehende Bedeutung. Und dies ganz besonders noch desshalb, weil Venturi nicht wie etwa ein Director einer Sammlung bei den Bilderbestimmungen durch Rücksichten aller Art behindert war, sondern als unabhängiger, draussen stehender Forscher sein Urtheil zwanglos aussprechen konnte. Bei der Musterung der von beiden Seiten vorgebrachten Ansichten behalten wir die von Morelli in seinem Buche »Kunstkritische Studien über italienische Malerei I., Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom«,

Leipzig 1890, angewendete Eintheilung in Localschulen bei. Die Toscaner. Während Morelli nur den Karton zu dem grossen Rundbild der Madonna mit Johannes und Engeln (Nr. 348) Botticelli selbst lässt, die Ausführung aber Schülern gibt, preist Venturi es als eines der besten Stücke des Meisters selbst, empfindet in ihm ganz den poetischen Hauch der eigenhändigen Schöpfungen Sandro's, ganz die Frische der Auffassung und die Feinheit der Zeichnung, die dessen Werke auszeichnen. Mit diesem Urtheil hat Venturi durchaus Recht. Das Tondo hält sich völlig auf der Höhe der späteren, Ende der achtziger, Anfang der neunziger Jahre entstandenen, eigenhändigen Arbeiten Botticelli's und steht keinem an malerischer Qualität, Sorgsamkeit der Ausführung und Zartheit der Formen nach. Jetzt, in besserem Lichte aufgehängt als früher im städtischen Palaste würde es vielleicht auch Morelli als ein echtes Werk erscheinen, der so viel schwächere Erzeugnisse wie z. B. das grosse Rundbild im Berliner Museum und das Dutzendbild der Madonna mit dem Johannesknaben in Dresden für eigenhändige Arbeiten Sandro's gelten liess. Bei dem Madonnentondo des Lorenzo di Credi (Nr. 433) stimmen Morelli und Venturi in der Werthschätzung dieses sorgfältigst ausgeführten und trefflich erhaltenen der Spätzeit des Meisters angehörenden Bildes überein und weichen auch in der Bestimmung der in der Galerie ebenfalls Credi zugewiesenen Anbetung des Kindes (Nr. 439) nicht wesentlich von einander ab. Morelli schreibt es einem tüchtigen Florentiner Maler zu, der bei Botticelli wahrscheinlich in die Schule gegangen sei, später aber eng an Lorenzo di Credi sich angeschlossen habe, möglicherweise auch in dessen Werkstatt thätig war und nennt ihn willkürlich Tommaso, wohl desshalb, weil dieser als Miniator, Maler und Architekt thätige Künster als Zeuge in Credi's Testament figurirt. Venturi katalogisirt das Tondo unter »Schule des Verrocchio«, indem er in der Madonna und dem Kinde einen schwachen Nachahmer Credi's erkennt, in der Gestalt des Josef aber eine leonardeske Kraft sieht. Denn mit Recht macht er auf die Ungleichheit in der Arbeit an diesem Bilde aufmerksam. Während der Josef ein Wunderwerk an Schärfe der Modellirung, Freiheit und Wucht der Gewandbehandlung ist, sind die Madonna und das Kind von einer gewissen Leere und Härte der Formengebung nicht freizusprechen. Venturi glaubt desshalb an Ausführung durch verschiedene Hände, doch wir finden ja häufige Beispiele, wo in einem und demselben Bilde ein Künstler einige Partieen sorgfältiger und besser ausgeführt hat als andere. Gerade Piero di Cosimo, dessen Art diese wie eine ähnliche ebenfalls unter Lorenzo di Credi's Namen gehende Anbetung des Kindes in der Galerie Pitti (Nr. 354) verwandt erscheint, ist ein solch ungleichartiger Arbeiter gewesen. Damit stand auch seine Lebensführung, wie Vasari berichtet, im Einklang. Die scharfen Beleuchtungseffecte im Kopfe des Josef, das leonardeske Smalto des Incarnats, die weichen Halbtöne in der Gewandung dieser Figur, der Typus der Maria, die Bildung des Kindes, die Form der Hand und des Ohres, die Einzelheiten der Landschaft — alles scheint mir auf Piero di Cosimo hinzudeuten, der in seiner späteren Periode Leonardo nachzuahmen bemüht ist. Morelli weist Piero dagegen das grössere Presepio mit dem Johannesknaben und zwei musicirenden Engeln (Nr. 343) zu. Venturi schliesst

sich dieser Taufe an, macht aber mit Recht darauf aufmerksam, dass dieser Schatten eines Bildes, das bis auf die Untermalung abgerieben ist, eine sichere Bestimmung eigentlich nicht zulasse. Nur die Landschaft im Hintergrund und geringe Theile des rothen Kleides der Maria sind intact und erstere zeigt in der That die phantastischen weissen Hügel Piero's. In seine unmittelbare Nähe ist das in seinem jetzigen Zustand widerwärtige Bild zweifellos zu setzen. In die von Morelli vorgeschlagene Zuschreibung des kleinen Hochbildes mit dem Urtheil Salomo's (Nr. 329) an denselben Künstler stimmt Venturi ebenfalls mit Vorbehalt ein. Allerdings hat diese perspectivische Studie, worin dem genauen Aufriss der Architektur weit mehr Aufmerksamkeit und Verständniss gewidmet ist als dem figürlichen Theil, einige Aehnlichkeit mit den Piero di Cosimo zugeschriebenen Cassoni mit dem Mythus von Perseus und Andromeda in den Uffizien, aber die Staffage zeigt eine solche Unbeholfenheit in der Wiedergabe der menschlichen Formen, die starr symmetrische Composition ist so kindlich ungeschickt, dass sich meines Erachtens hier an diesen Meister selbst nicht denken lässt. Sie gehört höchstens seiner Werkstatt oder Schule an. Während Morelli Nr. 336, Madonna mit Kind und Johannes, als einziges in der Galerie vorhandenes Werk Bugiardini's erwähnt, schreibt Venturi diesem noch zwei weitere Darstellungen unter Nr. 333 und Nr. 458 zu, sowie die Verlobung der hl. Katharina (Nr. 177), die Morelli seinerseits für eine frühe unter dem Einfluss Albertinelli's entstandene Arbeit Franciabigio's hält. Jedoch der Typus der Maria, sowie das convulsivische Lachen des Kindes auf letzterem Gemälde sind für Bugiardini charakteristisch, und für dessen spätere Zeit, nicht für Franciabigio, spricht auch die branstige, schwere Färbung. Meinungsverschiedenheit herrscht ferner über den Autor des trefflich erhaltenen, aus den Privatzimmern in die Galerie übertragenen Bildchens mit Christus am Kreuz zwischen Hieronymus und Christophorus (Nr. 377). Morelli erkennt darin ein ganz frühes Werk Pinturicchio's aus einer Zeit, wo er seinem Lehrer Fiorenzo di Lorenzo noch zum Verwechseln nahe steht, Venturi hält es für eine Arbeit des Letzteren selbst. Morelli beruft sich zur Unterstützung seiner Ansicht auf Vermiglioli, während Venturi nachweist, dass dieser in seinen »Memorie di Bernardino Pinturicchio« von einem anderen Bilde spricht. Dennoch stimme ich Morelli bei. Obgleich die Landschaft die nämlichen Formationen zeigt wie die Bildchen aus dem Leben des Bernhardin in der Galerie zu Perugia, auch der Baumschlag mit den fein aufgesetzten Goldlichtern auf den Blättern der von Fiorenzo gehandhabte ist, so vermissen wir doch die für diesen charakteristische metallische Härte der Umrisse und scharfkantige Eckigkeit der Gewandung. Die Färbung ist ebenfalls um einige Nüancen zu tief für ihn und entspricht mit den röthlichen Lichtern im Fleisch mehr der Art Pinturicchio's. Die als hl. Katharina nach Raffael's Zeichnung (im Louvre) porträtirte Maddalena Strozzi (Nr. 371) ist von Morelli in seiner ersten Besprechung der Borghesegalerie dem Ridolfo Ghirlandajo zugeschrieben worden, obwohl das Bildniss mit den beglaubigten Werken dieses Lückenbüssers gar nichts gemein hat. In der zweiten Auflage hält er es richtigerer Weise von einem tüchtigen dem Francesco Granacci sehr nahe-

stehenden Künstler, wenn nicht von Granacci selbst. Venturi vermuthet wegen gewisser Tinten in der Carnation der Hände und wegen der kühlen, hellen Färbung ein Jugendwerk des Andrea del Sarto. Doch darin kann ich ihm nicht beipflichten, eher liesse sich noch an Franciabigio denken zu einer Zeit, wo er die Geschichte der Bathseba in Dresden malte. Aber die stilistische Uebereinstimmung dieser Katharina der Borghesegalerie mit dem Kopfe der Magdalena auf Granacci's Dreieinigkeit zwischen Katharina und Magdalena im linken Querschiff von S. Spirito zu Florenz ist so gross, dass man ihm ohne Vorbehalt auch dieses Porträt geben kann. Die helle, kalte Färbung des Fleisches ist in dieser geleckten Durchsichtigkeit nur Granacci eigen, und von ihm wird ja gerade überliefert, dass er die Zeichnungen seiner grossen Zeitgenossen studirt und copirt habe. Nach Morelli ist die grosse mit dem Monogramm versehene hl. Familie (Nr. 334) nur eine Copie nach Sarto, Venturi dagegen lässt es Andrea selbst und setzt sie in dessen letzte Jahre. In der That scheint dieses bös zugerichtete Bild, das bei allem Manierismus doch die Formen des grossen Meisters offenbart, eine echte, wenn auch wenig erfreuliche Arbeit seiner Spätzeit. Schwieriger ist wegen der schlechten Erhaltung die Entscheidung bei der Halbfigur der Magdalena (Nr. 328). Morelli denkt an Puligo, Venturi hält an Sarto fest, da er die dem Meister eigenen grauen Halbtöne im Fleische findet. Jedoch sind von der ursprünglichen Farbe nur noch in den Händen und im linken Arme geringe Spuren zu sehen, die in der That manches von Sarto's Colorit haben. In der Zuweisung der beiden männlichen Bildnisse (Nr. 74 und 408) an Jacopo Pontormo folgt Venturi mit Recht Morelli. Ersterer hat ausserdem noch die Persönlichkeit des auf Nr. 408 conterfeiten Kirchenfürsten, der von Passavant als Cardinal Borgia und von der Hand Raffael's ausgegeben wurde, auf Grund des verschiedentlich in den Verzierungen der Ledertapete angebrachten, aus drei Kornähren bestehenden Wappens als Marcello Cervino degli Spannocchi festgestellt. Dieser Sienese wurde Ende 1539 zum Cardinal und am 9. April 1555 zum Papst erwählt. In der Grablegung Raffael's (Nr. 369) sieht auch Venturi nicht durchgängig eigenhändige Ausführung und denkt dabei an Domenico Alfani als etwaigen Gehülfen. Letzterem hat Morelli das ganz und gar übermalte, früher als Selbstporträt Raffael's ausgegebene Knabenporträt (Nr. 399) zugewiesen, Venturi lässt es im Hinblick auf seinen traurigen, total ruinirten Zustand unbenannt. Das von Morelli auf Raffael getaufte männliche Bildniss (Nr. 397), in dem er ein Porträt des Pinturicchio erkennen wollte, wird von Venturi nicht acceptirt. Er spricht dubitativ die Zuweisung an Pinturicchio aus in der Voraussetzung, dass es den Dichter Serafino Aquilano darstelle, den Pinturicchio in Rom gemalt hat. Doch hat Venturi, wie ich aus mündlicher Mittheilung weiss, diese Hypothese bereits aufgegeben und hält dieses treffliche Bildniss, meines Erachtens mit vollem Recht, für ein Werk Perugino's. Mit den leeren, zierlichen, befangenen Apostelköpfen auf Raffael's Krönung Mariä im Vatican, auf die Morelli zur Begründung seiner Zuschreibung verweist, hat dieses kräftig modellirte und eine fertige Meisterhand zeigende Porträt nichts zu thun. Uebrigens ist das Kleid nicht bloss untermalt, wie Morelli angibt, sondern von

später Hand mit frechen Strichen total überpinselt, wie die bei scharfer Beleuchtung unter dem Pelzwerk zum Vorschein kommenden alten Contouren beweisen. Nur das Gesicht ist vom Restaurator verschont geblieben. An Perino del Vaga, den Morelli als Schöpfer der hl. Familie (Nr. 464) vorgeschlagen und wozu er eine in der Albertina befindliche Skizze publicirt hat, glaubt Venturi wegen der fehlerhaften Zeichnung und äusserst schwachen, unbeholfenen Ausführung nicht, am wenigsten an ein Jugendwerk dieses gerade unter Raffael's Leitung sorgsamer und besser arbeitenden Meisters. Hat Morelli die früher für ein Original gehaltene Leda mit dem Schwan (Nr. 434) in der zweiten Auflage seiner Besprechung der Borghesegalerie in richtigerer Erkenntniss nur noch als eine alte Copie nach Sodoma ausgegeben, so lässt ihr Venturi nicht einmal diesen Ruhmestitel und katalogisirt sie als schwächliches Werk eines der Lionardoschule angehörenden Nachahmers Bazzi's. Und in der That, weder der Gesichtstypus noch die Körperformen sind die Sodoma eigenen, am wenigsten im Vergleich zu der von Morelli als Beispiel herangezogenen lebensfrischen Eva in der Pinakothek zu Siena. Sowohl über die Geringwerthigkeit der in der Galerie Lionardo selbst zugemutheten Silberstiftzeichnung eines Frauenkopfes mit schiefem Mund und schiefer Nase (Nr. 514), als auch über die vlämische Herkunft des Solario zugeschriebenen kreuztragenden Christus (Nr. 461), herrscht Uebereinstimmung zwischen Morelli und Venturi. Mir dagegen scheint bei letzterem Bilde die nordische Herkunft nicht so zweifellos zu sein. Die von Morelli nur allgemein in die Schule Francia's verwiesene Halbfigur des hl. Antonius (Nr. 57) gibt Venturi dem so gut wie unbekannten Marco Meloni aus Carpi, von dem sich in der Galleria Estense ein bezeichnetes Altarbild befindet. Das weibliche Bildniss (Nr. 89) lässt er der Sofonisba Anguisciola, während es Morelli deren Schwester Lucia zuerkannt hatte.

In der Beurtheilung der Bilder der Ferraresischen Schule, deren Erforschung und Klarlegung ja ein ganz besonderes Verdienst Venturi's ist, weicht er in den grundlegenden Fragen durchaus von Morelli ab. Letzterer hat die Existenz des Benvenuti, genannt Ortolano, geleugnet, indem er die ihm an verschiedenen Orten zugeschriebenen Gemälde als Jugendarbeiten Garofalo's erklärte, obwohl dieser im Grunde genommene recht schwachmüthige Meister niemals eine solche Macht des Ausdruckes und Kraft der Farbe erreicht hat, wie sie jener Gruppe von Meisterwerken eigen ist. Venturi dagegen hält mit vollem Recht an Ortolano fest, dessen Thätigkeit in dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts ja durch Documente belegt ist. Seiner Meinung nach gehört die grossartige Kreuzabnahme unserer Galerie (Nr. 389), sowie der formvollendete Sebastian in London der reifsten Zeit des Ortolano an, der in Jugendbildern wie der farbenfreudigen Geburt Christi in der Doriagalerie und einem mit der Jahreszahl 1523 versehenen grossen Bilde mit Antonius Abbas und zwei Heiligen im Palazzo Chigi dem Mazzolino verwandt erscheint. In den Werken der mittleren Zeit wie in den beiden lichten Heiligenfiguren der Capitolinischen Galerie schliesst er sich dagegen mehr an Dosso an. Die ähnliche, von Morelli nur als modificirte Copie nach dem Bilde der Borghesegalerie betrachtete Kreuzabnahme im Museum von Neapel, ist nach Venturi ein eigen-

händiges Werk des Ortolano. Von ihm nämlich befanden sich seiner Zeit zwei Darstellungen des gleichen Gegenstandes in Ferrara, die eine in S. Christoforo degli Esposti, die andere in der Kirche der Madonna della Porta. Nur der Schule Garofalo's weist Venturi richtiger Weise die kleine Darstellung mit Christus und der Samariterin (Nr. 221) und das Noli me tangere (Nr. 244) zu, die Morelli seinerseits als eigenhändige Arbeiten dieses Künstlers aufführt. Dem Battista di Dosso, an Stelle seines berühmteren Bruders Giovanni, genannt Dosso Dossi, wie Morelli thut, gibt Venturi das idyllische Gemälde von der Entdeckung der Schuld der Callisto (Nr. 304) und führt noch vier andere Gemälde jenes als Landschaftsmaler bedeutenden Künstlers an. Auch verwahrt er sich gelegentlich des Bildes mit Cosmas und Damianus (Nr. 23) gegen die von Morelli ausgesprochene Vermuthung, dass die auf einer Salbbüchse befindlichen Worte onto d . . . als eine humoristische Bezeichnung Dosso's anzusehen und in onto d'osso zu ergänzen seien, da sie einfach nur die Art des Fettes bezeichnen, dessen Name wegen der cylinderischen Form des Topfes nicht sichtbar ist. Die von Morelli für eine Copie nach einem Bilde Scarsellino's im Pitti gehaltene Geburt der Maria (Nr. 241) erklärt Venturi für ein Werk des Francesco Parmigianino, dessen Weise die überlangen Proportionen der weiblichen Gestalten in der That auch entsprechen.

Auch in der Bestimmung mehrerer Bilder der Venetianischen Schule herrscht Meinungsverschiedenheit zwischen Venturi und Morelli. Bei der farbenprächtigen Sacra Conversazione (Nr. 157), die Morelli nicht direct als Original Lotto's ausgeben wollte und deshalb ohne nähere Begründung für eine gleichzeitige gute Copie nach diesem erklärte, erkennt auch Venturi den Lotto'schen Charakter an und hält sie von einem Veroneser Mitschüler Lotto's und Palma's etwa um 1510 ausgeführt. Die von Morelli dem Battista Zelotti gegebene Predigt Johannis (Nr. 137) lässt er dem Paolo Veronese, unter dessen Namen sie bereits im Inventar der Galerie von 1613 registrirt wird und die vermuthlich identisch ist mit der nämlichen Darstellung, die der Patriarch von Aquileja 1607 an den Cardinal Borghese schickte. Auch die Darstellung, wie S. Antonius den Fischen predigt (Nr. 101), gibt Venturi Paolo selbst, dessen Schule nur Morelli sie zuweist. Dem Savoldo schreibt Venturi nach Morelli's Vorgang das Brustbild eines Jünglings zu (Nr. 139), in welchem er die Studie für den Johannes auf der Beweinung dieses Meisters in Berlin erkennt. An denselben Künstler denkt er auch bei der leider ganz zerstörten, mit einer unleserlichen Bezeichnung versehenen liegenden Venus im Erdgeschoss der Sammlung (Nr. 30). Den bekannten und anerkannten Tizians fügt er noch den Christus an der Säule (Nr. 194) hinzu, ein von Retouchen und Beschädigungen stark heimgesuchtes Bild, das jedoch in den genialen Pinselstrichen noch die breite Manier der spätesten Zeit des Cadoriner erkennen lässt. Die von Morelli der zweiten Periode des Palma Vecchio zugewiesene Madonna mit Heiligen (Nr. 163) erscheint zwar Venturi als eine der weniger glücklichen Arbeiten des Meisters, wird aber auch von ihm als Original anerkannt; und doch scheint sie mir alle Anzeichen einer Copie zu besitzen. Ob dagegen die Venus mit Satyr und Amor (Nr. 119) nur eine Copie nach Paris Bordone

ist, wie Morelli will, oder eine eigenhändige jedoch schwache Arbeit, wie Venturi glaubt, lässt sich nicht entscheiden, so lange das Bild so hängt wie jetzt, doch spricht die fehlerhafte Zeichnung des Körpers, das stumpfe Roth des Gewandes, die kleinliche Landschaft, die karrikirte Handform eher für eine Copie. In nächster Nähe dagegen kann man das »wunderbare« Frauenbildniss Giorgione's (Nr. 143) studiren, mit dessen Entdeckung Morelli so nachdrucksvoll seine Studie über die Borghesegalerie beschlossen hat. Es würde seinem Rufe als grosser Kenner und Giorgione's Ruhme als grosser Maler vortheilhafter gewesen sein, dieses seichte, durch Uebermalung ganz entstellte Machwerk wäre in dem mystischen Halbdunkel geblieben, wohin es früher mit Recht verbannt war. Wer einmal Gelegenheit gehabt hat, dieses Frauenbildniss dem aufklärenden Sonnenlichte ausgesetzt zu sehen, Rahmen an Rahmen mit Tizian's »himmlischer und irdischer Liebe« und die verzeichneten harten Contouren der Augen, die unglaublich roh und ungeschickt behandelte Gewandung, die schlecht geformte Hand eingehend zu betrachten, dem wird es unverständlich bleiben, wie derselbe Kenner, der die Venus in Dresden und die Madonna mit Antonius und Rochus in Madrid dem Giorgione zurückgegeben hat, hier an den grossen Meister denken konnte. Zum Ruhme Giorgione's und einer verständigen, vorurtheilslosen Galeriedirection fristet dieses »reizende« Weib jetzt auf Venturi's Vorschlag hin ein unbekanntes, unbeachtetes Dasein in der »Venezianischen Schule«.

Der in handlichem Format gedruckte, mit zwölf Lichtdrucktafeln nach den Perlen der Sammlung ausgestattete Venturi'sche Führer ist nicht nur jedem Besucher der Villa Borghese unentbehrlich, sondern verdient in den Händen eines jeden dem Studium der italienischen Kunst Obliegenden sich zu befinden.

Hermann Ulmann.

P. Molmenti, Carpaccio, son temps et son oeuvre, Venise 1893.

Der Verfasser hat sich ein wenig bebautes Feld ausgesucht, das dem, der es zu bearbeiten verstände, reichen Ertrag sicherte. Denn es gibt kaum ein der Stilkritik günstigeres Gebiet als die venezianische Malerschule am Ausgang des 15. und am Anfang des 16. Jahrhunderts. Lässt sich eine verlockendere Aufgabe finden als die Darstellung der Epoche der Bellini, eine erfolgreichere Arbeit unternehmen als die Charakteristik der Kunst Carpaccio's und seiner gleich ihm von den Bellini abhängigen und doch wieder ganz eigenartigen Zeitgenossen Cima und Basaiti, als die Scheidung und Sichtung ihrer Werke von denen ihrer zahlreichen Schüler und Nachahmer? Wer jedoch mit solchen Erwartungen an Molmenti's Schrift herantritt, wird sich bitter enttäuscht finden. Dem Herrn Akademieprofessor lagen andere, wichtigere Dinge am Herzen. So hören wir ihn denn! Im ersten Capitel handelt er von dem socialen Milieu Venedigs im Allgemeinen, in den beiden folgenden von dem künstlerischen Milieu, und zwar im zweiten Capitel von dem der Architektur und Sculptur, im dritten von dem der Malerei seit Gentile da Fabriano und Vittore Pisano. Im vierten Capitel wird weiter über das malerische Milieu gesprochen, und im fünften ist er glücklich wieder bei

dem »milieu social« angelangt. Wir sind unterdessen bis auf Seite 56 des 123 Seiten zählenden Buches vorgedrungen, endlich bekommen wir im sechsten Capitel auch etwas von Carpaccio zu hören, von dem ja, wie der Titel angibt, die Schrift handeln soll. Es ist jedoch wenig Neues, was wir erfahren, und die Frage nach der Herkunft Vittore's wird unentschieden gelassen. Schon ist der Autor des trockenen Tones wieder satt und philosophirt im siebenten Capitel über das wichtige Problem, ob Gentile Bellini oder Carpaccio der grössere sei, wobei die Kunsturtheile Ruskin's des längeren erwogen werden und nebenbei auch einige Worte über die bedeutendsten Schüler Carpaccio's abfallen. Hat denn Carpaccio selbst keine Werke hinterlassen, fragen wir allmählig, nachdem bereits die Schüler aufgetreten sind und der Meister immer noch im mystischen Dunkel zurücksteht. Darauf wird uns nun in den letzten vier Capiteln Antwort. Aber wer sich etwa mit der Hoffnung schmeichelt, hier nun endlich Resultate zu sehen, Urtheile über den Werth der einzelnen Werke zu hören, den Versuch einer kritischen Darlegung der einzelnen Schaffensperioden Carpaccio's zu finden, der mag gleich das Buch zuklappen. Liderlicher und oberflächlicher ist selten über einen Meister von Bedeutung geschrieben worden, als wie hier Molmenti die Werke Carpaccio's in und ausserhalb Venedigs abthut. Ja, er hat sich nicht einmal die Mühe genommen, Crowe und Cavalcaselle genau auszuschreiben, sonst hätte er ein so charakteristisches Bild Carpaccio's wie die Madonna mit Hieronymus und Katharina in Berlin nicht übersehen können. Auf welch gespanntem Fuss Molmenti übrigens mit seinem Meister steht, beweist, dass er das von Cavalcaselle dem Carpaccio mit Recht zugeschriebene, eines Giovanni Bellini würdige Gastmahl in Emaus in S. Salvatore in Lauro einem Schwächling wie dem Benedetto Diana gibt und das anmuthige Genrebild Samson und Delila in der Sammlung Poldi Pezzoli dem Michele da Verona, einem so gut wie unbekannten Nachahmer Cavazzuola's und Morone's, zutheilt. Und dies nur so nebenbei, ohne ein Wort der Begründung, allein pochend auf seine Kennerschaft! Dass Carpaccio auch Zeichnungen hinterlassen hat, scheint der Verfasser nicht zu wissen. Aber nein, in einer Anmerkung wird Morelli dafür citirt. Uebrigens lässt Molmenti Andere nach Kräften zu Worte kommen, um damit das eigene Nachdenken zu schonen. Kunstwissenschaftliche Bücher, die auf solch unverzeihlich oberflächliche Weise gearbeitet sind, können von der Kritik nicht scharf genug verurtheilt werden.

H. U.

Graphische Künste.

Der Kupferstich von **Friedrich Lippmann.** Berlin, W. Spemann, 1893 (Handbuch der königl. Museen).

Dieses treffliche Buch ist für Leser geschrieben, denen die Sache womöglich nicht mehr ganz fremd ist und die sich wirklich ernstlich mit dem Kupferstich beschäftigen wollen. In Folge dessen war der Verfasser in der glücklichen Lage, auf das erzählende Beiwerk verzichten zu können, mit dem man sonst ein Buch ausstatten muss, wenn der Laie Geschmack daran finden soll. Da er ferner nicht zusammenfassen, gruppiren musste, um seine Sache

auch dem Uneingeweihten recht leicht fasslich zu machen, behandelt er Alles in chronologischer Reihenfolge, ziemlich so wie es entstand. Schon an zwei äusseren Merkmalen kann man sehen, dass das Werk für Leute bestimmt ist, die sich selbst mit dem Kupferstich beschäftigen wollen. Einmal steht eine grössere Litteraturangabe am Kopf des Buches, sodann sind die Abbildungen fast ausnahmslos in der Originalgrösse gehalten, was zur Folge hatte, dass die meisten Kupferstiche wegen ihres grossen Formats nur im Ausschnitt wiedergegeben sind. Das ist allerdings nichts für den Laien, der stets ein möglichst fertiges, abgerundetes Bild vor sich haben will, wohl aber für den, der die Eigenart eines Meisters gerne studiren und erkennen will.

Man kann es nicht genug loben, dass dem Buch ein Capitel vorangeht, in dem die Technik erklärt wird, und hätte ich diese Unterweisungen eher noch ausführlicher gewünscht. Sicherlich liegt in dem Umstand, dass sich das Publikum keine klaren Begriffe von der Entstehung dieser Kunstwerke machen kann, einer der Hauptgründe für das geringe Interesse, das dieser Kunst heute entgegengebracht wird. Es gibt selbst feinsinnige Sammler von Kupferstichen, die blutwenig über die Entstehungsweise ihrer geliebten Blätter wissen.

Es ist begreiflich, dass in einem solchen Buche, das so viel über eine Wissenschaft enthält, in der noch manches Problem ungelöst ist, es etliche Punkte gibt, über die man anderer Meinung als der Verfasser sein kann.

Den Wohnsitz des Meisters E. S. vermuthet Lippmann in Schwaben, vielleicht in Ulm, doch haben Wilhelm Schmidt (Repert. VII, S. 490) und Lehrs (Die ältesten d. Spielkarten, S. 11 u. f.) mit ziemlicher Sicherheit nachgewiesen, dass er nach dem Dialekt und nach den Wappen in die Gegend von Freiburg i. B. oder Breisach zu setzen ist. — Die Passion im British Museum, die Lippmann auf S. 19, Zeile 17 u. f. erwähnt, ist eine Holzschnittpassion und in Willshire's Katalog, Bd. I, S. 30 als solche beschrieben, mit Abbildung des datirten Blattes. — Für die Bestimmung des Wohnorts des Meisters PPW schwankt Lippmann zwischen Oberrhein und Köln, doch ist die Kölner Herkunft kaum anzuzweifeln. Der Dialekt und die Inschrift »Salve Felix Colonia« auf dem Titelblatt des runden Kartenspiels zeugen für diese Ortsangehörigkeit, sowie der Umstand, dass der Meister S. und Jakob Bink nach dem Meister PPW copirt haben. Uebrigens enthält das runde Kartenspiel keine Farbe »Menschengestalten«; die Farben sind Rosen, Aggeley, Nelken, Papageien und Hasen. — Der Hypothese Lippmann's, dass der Meister des Hausbuchs identisch mit Holbein dem Aelteren in seiner Jugendzeit sei, wird es Vielen schwer fallen, zuzustimmen. Ich kann nicht die geringsten Analogien zwischen den Typen, dem Zeichnungscharakter u. s. w. der Kupferstiche dieses Meisters und den frühen Bildern Holbein's entdecken. (Wie schlagend sind sie aber zwischen Stichen und Gemälden eines Schongauer, eines Dürer!) Im Gegentheil finde ich, dass nicht nur die Formensprache, sondern die künstlerische Individualität der beiden Meister eine völlig verschiedene ist. Holbein's frühere Bilder zeigen uns einen Meister, der sich an überlieferte Composition, Formensprache und Technik hält. Er setzt sich weder in der Ausführung noch der Auffassung in einen irgendwie erheblichen Gegensatz zu seinen Vorgängern.

Der Meister des Hausbuchs aber ist ein ganz anderer als alle seine Vorgänger und Nebenbuhler. Er ist ein Realist, der Alles nach der Natur arbeitet, der für jeden Fall seine eigene Beobachtung zu Rathe zieht und sich nicht an Vorhandenes anlehnt; der eine ihm ganz eigenthümliche malerische Technik aufweist. Nichts ist Schablone bei ihm; er erinnert uns nicht, wie der ältere Holbein, in vielen Einzelheiten an Schongauer.

Bei Besprechung der Frage, ob Dürer der erste Radirer sei, nennt Lippmann den Meister W seinen Vorläufer. Die genannten Blätter dieses Meisters sind aber keine Radirungen, laut einer Mittheilung, die mir Prof. Lehrs machte. Dagegen führt His eine Radirung von Urs Graf mit der Jahreszahl 1513 in seinem Verzeichniss der Blätter dieses Meisters als Nr. 8 an (S. 146 des VI. Jahrg. von Zahn's Jahrbüchern 1873).

Den Farbendruck hat Lippmann in ein besonderes Capitel zusammengefasst, was man nur billigen kann. Denn welche Technik auch die Künstler zur Hilfe nahmen, es kam ihnen nie darauf an, dem Kupferstich neue Seiten abzugewinnen, sie wollten alle nur »Oelgemälde drucken«. Also entstanden die Blätter alle mit derselben Absicht und die Unterschiede in der Herstellung und Zeit sind nicht die Hauptsache. Lippmann führt, wie es noch allgemein üblich ist, Hercules Seghers als ersten Vertreter des Farbenstiches an. Thatsache aber ist, dass alle seine Platten nur mit einer Farbe eingerieben wurden. Die Farbigkeit besteht in der Grundirung und theilweise in der Uebermalung, beides mit der Hand ausgeführt. Einige Blätter zeigen einen Ton, der allerdings gedruckt ist, durch äusserst zarte, dichte Arbeiten hervorgerufen wird und manchmal blos in einer Art Wischton besteht. Er zeigt aber auch dieselbe Farbe wie die Linien des Blatts, nur eine hellere Nüance, da die Farbe so viel dünner aufliegt. Also darf man Segher's Radirungen streng genommen gar nicht zu den Farbendrucken rechnen. Für den Farbendruck hätte man lieber eine grössere Betonung der Persönlichkeit Ploos' van Amstel gewünscht. Dieser Meister hatte einen ausserordentlichen Sinn für technische Erfindung auf dem Gebiet des Kupferstichs, und es ist noch nicht genügend festgesetzt, welche Art Arbeiten sich auf ihn als auf den Erfinder zurückführen lassen. Auch ist sein documentirtes Geheimniss bis jetzt noch ziemlich dunkel geblieben. Ich habe seine Blätter Kennern und praktischen Kupferätzern vorgelegt, ohne dass sie sich das Verfahren hätten genau erklären können. Bei Leblon wäre es des Erwähnens werth gewesen, dass der Georg II. seine ausserordentlich farbenprächtige Wirkung dem Umstand verdankt, dass bei dem leuchtenden Mantel u. s. w. die Tiefe der Schwarzkunst wesentlich durch Radirung verstärkt wurde. Das Blatt ist übrigens sicherlich nicht nach Leblon's Drei-, bezw. Fünfplattenprincip mit den theoretischen Farben gedruckt, sondern mit Farben, die schon auf die endgültige Wirkung hin vor dem Einreiben getönt worden sind.

Betreffs der sog. Punktirmanier hat sich eine feste Umschreibung des Begriffs noch nicht ausgebildet. Man sollte Campagnola nicht zu den Punktirmeistern rechnen. Seine Punkte werden nicht mit besonderen Instrumenten aufgesetzt, sondern nur als mikroskopische kurze Linien mit dem Stichel ein-

gegraben. Also gleicht nur die äussere Erscheinung, nicht die Methode der Punktirkunst, die ja eine Aetzkunst ist, sich aus dem Crayonstich entwickelte, und die Punkte einsetzt, wie es vor ihr der Punzenstich thut. Es wäre nützlich gewesen, wenn Lippmann dies schärfer hervorgehoben hätte und dadurch die Veranlassung gegeben hätte, dass man die Bezeichnungen präziser anwendet. Wenn Lippmann von Punzenblättern Bartolozzi's spricht (S. 213), so erscheint mir das als eine verwirrende Ungenauigkeit im Gebrauch des Ausdrucks.

Für die kleineren Nebengebiete des Kupferstichs hat Lippmann nicht besondere Vorliebe, sonst hätte er J. C. François, den Erfinder der Crayonmanier, mehr hervorgehoben. Im Register fehlt er ganz und im Text wird er mit einer Zeile abgethan. J. C. François hatte, ähnlich wie Ploos v. A., ein ausserordentliches Interesse und Begabung für die technische Seite des Kupferstichs, und es ist meines Wissens z. B. noch gar nicht erwiesen, ob er nicht der Pionier der Aquatinta ist.

Im Abschnitt über die Schwarzkunst fällt es auf, dass Ludwig v. Siegen's Eltern als deutscher Herkunft bezeichnet werden, während seine Mutter doch eine geborene Spanierin war und in Holland gelebt hatte. Dann erscheint mir das Lob Mac Ardell's zu hoch gegriffen. Er druckt zu dunkel, hat schweren Hintergrund und namentlich einen harten Farbenton. Man möchte vielmehr einige andere Künstler, die Lippmann nicht erwähnt, einen Doughty, einen Houston u. s. w. neben J. R. Smith und Watson als die Sterne der späteren englischen Schabkunst bezeichnen, bei denen nie eine russige Wirkung hervorgerufen wird, die weich und warm modelliren und drucken, die endlich in der Zeichnung dem Original getreuer werden als Mac Ardell. Doch ist das schliesslich bis zu einem gewissen Grade Meinungssache. Im Uebrigen würde ich gerade die künstlerische Werthschätzung der verschiedenen Meister als den grössten Vorzug des Lippmann'schen Buchs rühmen und glaube, dass die Fachleute und Kenner dem grösstentheils zustimmen werden. So erfreut es, dass er den populären Riedinger als künstlerisch ganz untergeordneten Meister hinstellt, während es doch eine grosse Klasse von Leuten gibt, die aus Freude an dem Gegenständlichen diesen Meister nicht genug preisen können.

Wegen eben dieser richtigen Werthschätzung und wegen der reichen Fülle von Belehrung, die im Buch zu finden ist, kann man es aufs wärmste allen denen empfehlen, die für ihr selbständiges Studium in Kupferstichsammlungen einen Führer brauchen. Gerade das, ein Führer (Handbuch), will es ja sein. *Hans W. Singer.*

Museen und Sammlungen.

Die Malcolm-Sammlung von Zeichnungen alter Meister im British Museum.

Alle Kunstliebhaber werden mit Vergnügen hören, dass die schöne Sammlung von Zeichnungen alter Meister des Mr. John Malcolm of Poltalloch nach dessen Tode nicht allein der Gefahr entgeht verstreut zu werden, sondern dass der jetzige Besitzer, Colonel J. W. Malcolm, sie dem British Museum überwiesen hat, um sie dem Studium zugänglich zu machen. — Mr. Sidney Colvin, der Vorstand der Abtheilung für Stiche und Zeichnungen, hat diese Gelegenheit benutzt, um in der seiner Abtheilung zugehörigen Galerie die hervorragendsten Zeichnungen dieser Sammlung auszustellen. In Ergänzung hierzu hat er eine Auswahl der sich bereits in dem Print-Room befindlichen Zeichnungen zugefügt, welche zur Vervollständigung und Erläuterung der Zeichnungen der Malcolm'schen Sammlung dienen. — Hieraus ist die vielleicht hervorragendste Ausstellung von Zeichnungen alter Meister entstanden, die jemals dem Publicum zugänglich war. — Mr. Colvin bereitet einen »Catalogue raisonné« vor. *Lionel Cust.*

Ausstellungen und Versteigerungen.

Die 25. Winterausstellung der Londoner Royal Academy.

Es ist nicht meine Absicht, in den folgenden Zeilen die letzte Ausstellung in Burlington House vollständig zu besprechen. Ich will mich vielmehr auf die niederländischen Schulen beschränken und nur einleitungsweise erwähnen, dass die Hauptstärke der diesjährigen Ausstellung ohne Zweifel in den grossen englischen Meistern des vorigen Jahrhunderts bestand, die in Gainsborough und Reynolds vortrefflich vertreten waren. Auch von Turner sah man einige besonders gute Landschaften, wie man sie ausserhalb Englands kaum antrifft.

Im zweiten Saal waren wie gewöhnlich die Niederländer vereinigt. Den Anfang machte Nr. 48 Adriaen van de Velde. Wenn das Datum 1654 auf der kleinen Landschaft mit Vieh aus Dorchester House richtig gelesen ist [1]), dann haben wir hier das früheste Werk des 1635—36 geborenen Künstlers vor uns, der mir bis jetzt erst aus dem Jahre 1656 (Sammlung Schubart-München) bekannt war.

---

[1]) Die Glasscheiben vor den Bildern machen dem Kunsthistoriker gar zu oft ein definitives Urtheil unmöglich.

Aus derselben gewählten Sammlung stammt Nr. 49 »The pedlar« vom alten Frans van Mieris, ein Bildchen, in dem der Künstler vollständig auf der Höhe eines guten, ja sehr guten Dou steht.

Nr. 50, die musicirende Gesellschaft von Ochtervelt (Sam. Joseph), wies in den hellblauen und roten Tönen der Costüme etwas zu starke Localfarben auf, um zu einer harmonischen Gesammtwirkung zu gelangen.

Von den beiden Berchem (51 Ch. Butler und 55 Captain Holford) war letzteres das kleinere und das bei weitem schönere Bildchen. Es stellte Hirten bei ihrer Heerde dar und war durch die liebevolle Durchführung, die feine Stimmung und die harmonische Farbencomposition geeignet, den Beschauer mit dem nur zu oft langweiligen Künstler zu versöhnen. Im städtischen Museum zu Leipzig befindet sich ein ebenfalls kleines Bildchen vom Jahre 1648, welches diesem zwar nicht gleichkommt, aber dennoch ähnelt. Unseres wird um dieselbe Zeit entstanden sein.

Nr. 52, eine Wachtstube, im Hintergrund die Befreiung Petri, von David Teniers, dem Kunsthändler Wertheimer gehörig. Ein bedeutendes Bild, etwas unruhig in der Gesammtwirkung, wozu die abgesägten Ecken das ihrige beitragen.

Der Raucher von Gerard ter Borch war ein Durchschnittsbild (Nr. 53), und auch die beiden Landschaften von A. Cuyp (56 von Ch. Wertheimer und 68 von T. Humphry Ward aus der Dudley-Sammlung) konnten trotz ihres Umfanges auf kein höheres Prädikat Anspruch erheben.

Lord Amherst und Lord Windsor hatten je ein grosses und gutes Wildpretstück von Snyders beigesteuert (57 und 83), auf denen die Figuren dem Rubens zugeschrieben wurden. Mehr als »Rubens-Schule« hätte man aber in beiden Fällen nicht sagen sollen.

In Ch. Morrison's Jan Steen (58) erblicken wir eins der Hauptstücke der Abtheilung. Es ist die höchst einfache Darstellung eines Ehepaars mit seinem Kinde beim Tischgebet, von ergreifendem Ausdruck der Frömmigkeit im Verein mit der schönsten Leuchtkraft der Farbe und der liebevollsten Durchführung. Eine tadellose Erhaltung zeichnet ausserdem das 1660 datirte Bild aus [2].

Daneben konnten die drei übrigen Jan Steen nicht recht aufkommen, obwohl Nr. 88 »A Glass of Wine« von Samuel Joseph (vorher in der Sammlung Messchert van Vollenhoven zu Amsterdam) ebenfalls durch die feine Charakterisirung und vollendete Durchführung eine Schöpfung ersten Ranges ist, und Nr. 84, die musicirende Gesellschaft aus Buckingham Palace als figurenreiche Composition hervorragt und uns das Wirthshausleben in trefflicher Weise vor Augen führt. Der Galante Besuch (Nr. 94 von Sam. Montagu) ist gleichfalls ein gutes Bild mit vielem Humor und Ausdruck, während dagegen das Glasgower Wirthshausbild Nr. 87 leider wie so viele andere Gemälde dieser bedeutenden Galerie durch zu scharfes Reinigen seine Reize eingebüsst hat [3].

---

[2]) Es wird nicht erwähnt in Westhreene's Katalog.

[3]) Mein Urtheil über dies Bild in Oud-Holland XI, S. 144, lautete desshalb weniger ungünstig, weil ich es in Glasgow selbst nur mit einer Glasscheibe versehen habe betrachten können.

Nr. 59, der Rommelpottspieler von Adr. v. Ostade (C. A. Ionides) lehnte sich zwar im Motiv an Frans Hals an, gehörte jedoch im Colorit und im Helldunkel zur Rembrandtischen Periode des Künstlers.

Hobbema hatte sich zweimal in der Ausstellung eingefunden. Martin Colnaghi's Wassermühle (Nr. 60) war 1664 datirt, Samuel Montagu's Waldlandschaft 1667. Obwohl die Bilder also nur durch einen Zeitraum von drei Jahren getrennt waren, ist es kaum möglich, sich einen grösseren Unterschied als zwischen ihnen zu denken. Das spätere und kleinere Werk voll Sonnenschein und Sonnenwärme liebevoll durchgeführt, das frühere und grössere kalt und decorativ behandelt und von fast unbegreiflicher Härte, aber dennoch zweifellos echt. Es ist also der Künstler, der 1663 solche herrliche Werke wie das ehemalige Dudley'sche, das Holford'sche u. a. schuf, im Jahre 1664 wieder zu seiner kleinlicheren und befangeneren Malweise von 1662 zurückgekehrt.

Der grosse de Heem (Nr. 61), eins der zahlreichen imposanten holländischen Stillleben, welche die Privatzimmer von Hertford House schmücken, ist wohl eher ein Werk des Cornelis als des Jan Davidsz, dem es zugeschrieben wird. Die mit Majuskelbuchstaben in der linken untern Ecke angebrachte Inschrift DHEEMf. deutet auch in den Schriftzügen auf Cornelis de Heem. Der Vorname ist, wenn noch vorhanden, unter dem Rahmen verborgen.

Die National Gallery von Irland hatte drei Bilder beigesteuert. Nr. 64, die Mannsbüste aus der Schule Rembrandt's, war ohne Zweifel von derselben Hand, wie das grosse Gemälde der Londoner Sammlung: Christus, die Kinder segnend. Den Namen Eeckhout, der für dieses Bild bereits vielfach genannt worden ist, trug auch das Dubliner. Ich kenne zwar kein beglaubigtes Bild des Künstlers, welches diese Attribution vollkommen rechtfertigte, halte sie aber für durchaus möglich.

Den Aerent de Gelder der Sammlung Kay in Glasgow: David auf seinem Sterbelager (Nr. 66) habe ich hier bereits gelegentlich der Vente Bürger-Thoré und ebenfalls in Oud-Holland a. a. O. erwähnt.

Ein mittelwerthiger Johannes van Ravesteijn (Bildniss des Joh. van Wevelinckhoven, Nr. 65, Mart. Colnaghi), ein schlecht erhaltener Cornelius Janssens (Nr. 70, Lockhart Bogle Esq.) und zwei dem Michiel van Mierevelt zugeschriebene Bildnisse (Nr. 69 und 92) vertraten die Vor-Rembrandt'sche Porträtmalerei Hollands nicht eben sehr glänzend. Besser waren dagegen die beiden Porträts, lebensgrosse Kniestücke, des Frans Hals aus dem Besitz des Lord Amherst: der alte Herr aus der Zeit von 1645—50, der junge Mann, wenn ich richtig gesehen habe, 1630, nicht 1636, datirt, in seinem geschlitzten Costüm noch etwas alterthümlich wirkend.

Neben Jan Steen war auch Jacob van Ruisdael einer der Glanzpunkte der niederländischen Abtheilung. Seine Landschaft mit einer Schafheerde (Nr. 71, Martin Colnaghi) war ein vortreffliches frühes Werk, etwa 1650 in Gemeinschaft mit Nicolaes Berchem gemalt. Die Jugendarbeit verrieth sich noch durch eine allzugrosse Betonung der Einzelheiten und einen etwas schwerfälligen Baumschlag. Eine Ansicht von Katwijck (Nr. 73) ist einige Jahre später entstanden; von dem Datum sind nur die drei ersten Ziffern

sicher zu lesen, ob die Jahreszahl 1653 oder 1658 zu deuten ist, konnte ich nicht entscheiden. Das Bild, welches der städtischen Sammlung in Glasgow angehört, wirkt ungemein kräftig durch die Beleuchtung des Meeres und der Wolken. Der dritte Ruisdael, eine Windmühle in flacher Landschaft bei Abendbeleuchtung, gehörte der Königin von England. Auch dies war ein wirkungs- und poesievolles Bild mit Anklängen an Aert van der Neer, wiederum einige Jahre später entstanden (um 1665—70); der vierte endlich (Nr. 89), ein kleines Bildchen mit einer Mühle aus der Sammlung Ionides, machte neben den drei übrigen keinen recht befriedigenden Eindruck.

Auch Willem van de Velde war nicht aufs beste vertreten, weder durch Nr. 62, eine unruhige, noch durch Nr. 74, eine ruhige See. Letztere (Sammlung Joseph) verdiente aber jedenfalls den Vorzug.

Ein später, langweiliger Pieter de Hoogh (Nr. 78, Interieur aus der Sammlung Joseph) stand in unerfreulichem Gegensatz zu dem prächtigen hellleuchtenden Gartenbilde aus der gewählten Galerie des John Walter in Bearwood: eine vornehme Gesellschaft in einem nach französischem Muster angelegten Garten beim Kegelspiel darstellend. Die fünf Figuren in farbiger Tracht hoben sich wunderbar gegen das dunkle Laub der Buchsbäume und diese wieder gegen den klaren Himmel ab. Ausserdem schien die Sonne hier und dort mit bezauberndem Lichtspiel durch die Blätter. Von der Bezeichnung an einem Postamente rechts waren nur die Buchstaben P D H echt, das übrige falsch. Die Zeit der Entstehung muss die Frühzeit des Künstlers sein, etwa 1658 bis 1660, dennoch wüsste ich kein einziges Exterieur, mit dem es schlagende Aehnlichkeit hätte. Es ist ein ganz apartes, individuelles Kunstwerk ersten Ranges.

Von dem genialen, aber ziemlich seltenen Adriaen Brouwer konnte die Ausstellung ebenfalls ein besonders schönes Werk aufweisen. Es war ein Interieur mit zwei Figuren aus der Teniersartigen Periode des Künstlers, diesen Meister in der Feinheit der Charakteristik noch übertreffend (Nr. 90, C. A. Ionides).

Rembrandt kam im Katalog dreimal, an den Wänden von Burlington House jedoch nur zweimal vor. Beide Bildchen waren Nachtstücke, dasjenige der National Gallery of Ireland eine entzückende Idylle mit Elzheimer'schen Anklängen. (Hirten am Wachtfeuer bei einem Fluss, vielleicht eine hl. Familie auf der Flucht), dasjenige der Sammlung Ionides, die Wegsendung der Hagar, mehr interessant als schön. Eine übernatürliche Beleuchtung bestrahlte die Frau auf ihrem Esel und legte den Gedanken nahe, dass sie ursprünglich als eine Madonna auf dem Wege nach Aegypten gedacht war, denn bei der auf Befehl Gottes vertriebenen Sklavin Abrahams war jenes göttliche Licht gar nicht am Platz. Die Gestalten des Abraham und des Ismael traten in den Schatten zurück. Das Bild war 1640 datirt und erinnerte in den zu stark dominirenden Details an die schöne Heimsuchung vom selben Jahr beim Herzog von Westminster.

Auch einer der drei Delft'schen Vermeer der Sammlung Thoré-Bürger fand sich hier wieder. Die Dame am Spinett, jetzt Herrn Humphry Ward gehörig, ist ein Werk mittlerer Qualität des sehr ungleichen Meisters, welches durch eine geschickte Restauration seit jener Auction viel gewonnen hatte.

Mit einem netten Pieter Codde, Interieur mit fünf Personen, mit dem bekannten Monogramm versehen, welches die Dubliner Galerie hergeliehen hatte, schliesse ich diese Uebersicht der holländischen Abtheilung.

Im dritten und vierten Saale fielen noch die drei schönen van Dyck und unter ihnen besonders der Doge Andrea Spinola (Nr. 125, Sammlung Heywood Lonsdale) auf. Auch eine Mutter mit ihrer Tochter von Cornelis de Vos (Nr. 123, Ch. Butler) war hervorragend und anziehend.

Die besten Niederländer des 15. und 16. Jahrhunderts gehörtem dem Earl of Northbrook an und waren Dank der Liberalität des Besitzers und der 1892er Ausstellung im Burlington Club bereits allgemein bekannt. Das Porträt eines gewissen Hugo durch Antonis Mor aus dem Besitz des Earl of Amherst (Nr. 174) war ein gutes Beispiel seiner Kunst. Voll bezeichnet und 1559 datirt, gehört es in die Nähe des berühmten Haager Goldschmiedes von 1664, den es freilich nicht erreicht, obwohl es nach einer sorgfältigen Restauration sehr gewinnen würde. *Corn. Hofstede de Groot.*

Versteigerung der Galerie Eduard Houben (6. März 1894) durch Rudolph Lepke in Berlin.

Die bescheidene Sammlung, zum grossen Theil aus Bildern bestehend, die sich früher bei A. G. Thiermann befanden, enthielt einige bemerkenswerthe Stücke: Nr. 11. Bernardo Belotto, Hofansicht der Festung Königstein in Sachsen. Ein echtes, etwas dunkles Bild, das zu derselben Folge gehört wie die Darstellungen aus Pirna im Berliner Museum, bei Fürst Liechtenstein und im Berliner Privatbesitz (450 M.). — Nr. 16. Joh. Heinrich Wüst, Waldlandschaft. Von guter Naturbeobachtung und duftiger Stimmung (170 M.). — Nr. 26. Französisches Porträt von 1540, in der Art des A. Clouet, fast lebensgross (530 M.). — Nr. 27. Jan van Goijen, Dorfstrasse. Ein wirkungsvolles Bild im Charakter der frühen Werke des Meisters, aber zu schwer und dunkel (330 M.). — Nr. 30. Paolo Caliari, gen. Veronese, Die Verlobung der hl. Katharina. Von einem späteren Venezianer, wohl nach einer Composition Paolo's, coloristisch sehr anziehend (600 M.). — Nr. 32. Pieter Boel, Stillleben. Unbedeutendes Bild dieses Fyt-Nachahmers (110 M.). — Nr. 33. Frans van Mieris d. ä., Kniestück einer sitzenden jungen Dame in weissem Atlaskleid. Hübsches Bildchen, das aber vielmehr dem Willem van Mieris oder einem andern der Söhne von Frans angehört (700 M.). — Nr. 35. Cornelius van Poelenburg, Die Entführung der Europa (300 M.). — Nr. 36. Adrian van de Velde, Italienische Landschaft mit Ruinen und einer Viehheerde. Von Dirk van Bergen (260 M.). — Nr. 38. Jan van Huysum, Blumenstück. Von grosser Kraft der Farbe, aber nicht von Huysum, sondern ein ungewöhnlich gutes Bild der R. Ruysch (1200 M.). — Nr. 40. Abraham de Vries, Brustbild eines jungen Mannes. Gut erhaltenes, sehr glatt gemaltes Bild im Charakter der frühen Rembrandt, das in der Thiermann'schen Sammlung als Ferdinand Bol ging (1000 M.). — Nr. 47. Jan van Gool, Landschaft mit Hirten und Vieh. Gutes und gut erhaltenes Bildchen dieses schrift-

stellernden Malers. Bezeichnet rechts unten J. v. Gool. 1717. (P. v. Semenov Petersburg. 200 M.). — Nr. 52. Jan van Kessel, Steincartouche von Blumen umrankt. Bezeichnet. (2050 M.). — Nr. 53. Jacob van Walscapelle, Stillleben. Sehr verputzt, aber von feiner coloristischer Wirkung (375 M.).

v. T.

Nekrolog.

Heinrich Wiethase † (1833—1893). Der am 7. December 1893 in Köln am Rhein verstorbene Architekt Heinrich Wiethase war als hervorragender Gothiker mehrere Jahrzehnte in den Rheinlanden Restaurator von mittelalterlichen Baudenkmalen und hat sich neben seinen vielen monumentalen Neubauten auch als Schriftsteller einen geschätzten Namen errungen. — 1884—1887 erschien »der Dom zu Köln« mit historisch beschreibendem Texte von Wiethase und 35 Tafeln gross Folio Lichtdruckbildern, von Römmler und Jonas in Dresden hergestellt, bei Keller in Frankfurt a. M. — Weiter betheiligte sich Wiethase in erster Reihe an dem im Jahre 1886 vom Architekten- und Ingenieur-Verein für Rheinland und Westfalen mit 60 Tafeln Abbildungen herausgegebenen Werke: »Köln und seine Thorburgen.« Wiethase zeichnete die Wiederherstellungs-Entwürfe zu der Severinsthorburg und der 1882 abgebrochenen Ehrenthorburg, sowie zu dem noch heute oberhalb der Stadt am Rheine bestehenden Bayenthurme in seinem ehemaligen Zustande. — In der Festschrift zur achten Wanderversammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine in Köln im August 1888, »Köln und seine Bauten«, übernahm Wiethase die Darstellung der baugeschichtlichen Entwicklung und gab dabei eine Anzahl reizvoller Zeichnungen von älteren Baudenkmalen.

Karlsruhe in Baden im December 1893.

Architekt *Franz Jacob Schmitt.*

Der Jeremias des Michelangelo.

Von **E. Steinmann.**

Eine Stufenleiter geistiger Thätigkeit, so scheint es, hat Michelangelo in den Propheten [1]) der Sixtinischen Deckengemälde zur Anschauung bringen wollen. Zacharias, der sich über der Eingangsthür befindet, macht den Anfang. Er erscheint als der ruhig gesammelte Forscher, der im Begriff ist, seine Studien zu beginnen und in einem umfangreichen Buche nach der Stelle sucht, wo er zuletzt zu lesen aufgehört. Die Sicherheit und Ruhe in Bewegung und Antlitz lässt keinen Zweifel darüber, dass er im nächsten Augenblick die gesuchte Stelle gefunden haben wird und sich in den Inhalt der Schrift vertiefen wird, wie der benachbarte Joel es bereits gethan.

Das Auge scharf, voll angespannten Denkens auf die ausgebreitete Rolle gerichtet, möchte dieser Prophet die eigentliche Thätigkeit des Forschers veranschaulichen. Oder sucht Joel in diesen Blättern nur die Bestätigung einer Sache, die er schon lange gewusst? Jedenfalls vermissen wir die völlige Hingabe in den Zügen des Lesenden, die Lage der Hände kann nur eine vorübergehende sein und in der Bewegung der Füsse bemerken wir eine gewisse Unruhe. Sehr bald wird die Rolle herabsinken, der Prophet wird aufspringen, um den Empfindungen, die ihn bewegen, durch Worte Ausdruck zu verleihen.

Diesen nächsten Moment veranschaulicht wieder Ezechiel. Er ist in stürmischer Bewegung dargestellt. Fast unwillig hat er die Rolle, in die er eben noch vertieft war, sinken lassen, die Rechte ist leise erhoben, der Körper

[1]) Wir glauben mit Recht den Propheten Jonas von dieser Betrachtung ausschliessen zu dürfen, weil er äusserlich ganz, inhaltlich zum Theil aus dem Rahmen des Dargestellten herausfällt. Absolute Idealfiguren, völlig losgelöst von ihren äusseren Lebensumständen, erscheinen die übrigen Propheten als Vertreter eines erhabenen Gedankens; Jonas dagegen begegnet uns in einem bedeutungsvollen Augenblick seines Daseins und wird dargestellt, wie er, eben dem Bauche des Fisches entronnen, freudig das neue Licht begrüsst. Die Wahl des Gegenstandes rechtfertigt sich dadurch, dass man in der Errettung des Jonas aus dem Fischbauche, wie bekannt, den Typus für die Auferstehung Christi erblickte, und natürlich benutzte Michelangelo mit Freuden die dargebotene Gelegenheit, seine Kunst in der Darstellung des Nackten zu zeigen.

vorgebeugt, das Auge blickt scharf zur Seite und die Lippen sind fest und finster geschlossen. Ein rücksichtslos geäusserter Einwand scheint den greisen Mann in so tiefe Bewegung versetzt zu haben, aber er zeigt sich entschlossen, allem Widerspruch zu begegnen, und gleich wird er den Mund öffnen, die Sache seines Glaubens zu vertreten.

Gesicherte Resultate der Forschung verkörpern die beiden Propheten der gegenüberliegenden Seite: Jesaias und Daniel. Wer würde es wagen, gegen die Glaubenssätze, die Jesaias so beredt, so ernst und so sicher vorträgt, Einspruch zu erheben? Auch er hat seine Untersuchungen eben erst beendet, noch hält er den Finger zwischen den Blättern des eben geschlossenen Buches, die eigentlich geistige, die schöpferische Arbeit hat begonnen, wir sehen es an den tiefen Falten der mächtig vorspringenden Stirn.

Weniger unnahbar als alle diese ernsten, gereiften Männer begegnet uns der jugendlich schöne Daniel. Hat ihm der Meister wegen seiner jungen Jahre die Thätigkeit eines Copisten zugewiesen? Schreibt er nur die Sprüche ab aus dem ungeheuren Codex, den ihm ein Putto trägt, auf eine Schreibtafel, oder fügt er auch eigene Gedanken hinzu? Die Frage lässt sich schwer entscheiden; was das Auge besonders erfreut an dieser mächtigen Gestalt, ist die ungetrübte Heiterkeit, die freundlich stille Hingabe, mit welcher der Jüngling seine Arbeit verrichtet.

Wollen wir die letzte dieser Gestalten, den Jeremias, die äusserste Figur links vom Hochaltar mit den eben geschilderten Propheten innerlich verbinden, so möchten wir ihn als den Mann bezeichnen, der aus sich selber heraus die Räthsel des Glaubens und Lebens lösen will.

Die Beine übereinander gekreuzt, das gedankenschwere Haupt vornüber auf die Rechte gestützt, sitzt der Prophet da. Der linke Arm ist herabgesunken, die linke Hand ruht müde im Schooss, das Haar ist ergraut wie der mächtige, lang herabfliessende Bart. Unter seinen Genossen ist Niemand, der so völlig von der Aussenwelt abgekehrt wäre, wie dieser einsame Denker. Alle diese Männer, selbst wenn sie lesen oder schreiben, sind den Eindrücken der Aussenwelt völlig zugänglich. Aber wer würde es wagen, diesen Grübler zu wecken? Alle anderen Propheten sind äusserlich beschäftigt, Jeremias allein nur innerlich; alle tragen Bücher oder Schriftrollen in ihren Händen, ihm nur allein fehlt jeder äussere Apparat. Mehr oder minder bewegt erscheinen alle Propheten, starr und unbeweglich nur sitzt der eine da. Eine gewaltige körperliche Anstrengung hat dieser Mann überstanden, nun ist eine grosse Müdigkeit über ihn gekommen. Aber die Ruhe, die der Körper gebieterisch verlangt, kann der Geist nicht theilen und die Gedanken arbeiten fort. Gewiss es sind ernste Dinge, die dieser Mann überdenkt, trübe Erinnerungen vielleicht, die seine Seele überfluthen? Aber wird nicht derartige Empfindungen stets ein Mann hegen, der müde ist wie dieser von einer gewaltigen Lebensarbeit? Nehmen wir nicht alle mit Wehmuth Abschied von einem Werk, das uns wohl gelungen, von den Gestalten und Bildern, mit denen wir uns täglich beschäftigt, von einer Thätigkeit, die Monate und Jahre unseres Lebens ausgefüllt?

Idealgestalten sind alle übrigen Propheten, hier stehen wir vor einer Individualität, die sich als solche nicht nur durch ihre innere Bedeutung, sondern auch durch ihre äussere Erscheinung kund gibt. Jeremias trägt ein gelbes Gewand mit einem grünen Saum am Halse, ein violetter Mantel ist über seine Kniee gebreitet. Eine enganliegende Fussbekleidung bedeckt die Unterschenkel bis zum Knie, die Füsse sind mit gelben Halbschuhen bekleidet. Das weisse Linnenhemd scheint am rechten Fuss und an den Knien hervor.

Die Gewandung der übrigen Propheten ist weniger für den praktischen Lebensgebrauch geeignet. Sie alle sind in weite, faltige, lang herabfliessende, mehr oder minder phantastische Gewänder gehüllt; keiner unter ihnen trägt den kurzen Kittel, der die freie Bewegung der Füsse in keiner Weise hindert. Bedeutungsvoller aber noch erscheint der Umstand, dass Jeremias allein Schuhe und Strümpfe trägt, während die Füsse aller übrigen Propheten nackt sind. Werfen wir zum Vergleich einen Blick auf das dritte Fresco der rechten Wand in derselben Capelle, die Berufung der ersten Jünger darstellend, welches Michelangelo's Lehrer, Ghirlandajo, malte, so finden wir dort die Regel befolgt, dass alle Idealgestalten, wie Christus selbst und seine Jünger, mit blossen Füssen dargestellt sind, während alle Porträtgestalten in den Zeitcostümen und ihren Fussbekleidungen erscheinen. Vielleicht wird es uns nach diesem äusseren Beweise leichter, im Jeremias eine Porträtgestalt zu erkennen. Natürlich kann diese Porträtgestalt nur der Meister selber sein. Nicht dass wir etwa behaupten wollten, Michelangelo habe sein eigenes Bild hier Zug für Zug wiedergegeben. Im Gegentheil, er hat sich so gut er konnte der Reihe der Propheten angepasst und doch dem aufmerksamen Auge Merkmale genug hinterlassen, den persönlichen Charakter des Bildes herauszufinden.

Uebrigens folgte Michelangelo nur der Tradition, wenn er sich selbst in seinem Werke verewigte. Künstlerinschriften suchen wir überall in der Cappella Sistina vergebens, aber alle Meister, die dort seit 1480 gemalt haben, finden wir, wie wir später einmal zu zeigen hoffen, mit ihren Schülern unter den Porträtgestalten auf ihren Fresken.

Haben wir den Propheten Jeremias mit der Persönlichkeit Michelangelo's identificirt [2]), so können wir weiter gehen und die Situation näher bezeichnen. Wie hat Michelangelo sich selbst gebildet und wann hat er diese Gestalt gemalt? Als ein Schöpfer, der ausruht von gewaltiger Arbeit, so erscheint uns der Künstler, so erklären wir die äusserste Ermattung des Körpers, die schwermuthsvoll sinnende Stimmung in den Zügen. Das Werk ist vollbracht, der Meister mag die müden Hände in den Schoos legen [3]), aber alle die trüben

---

[2]) Auch Anton Springer, Raffael und Michelangelo. 2. Aufl. I, p.180, findet in der Gestalt des Jeremias »leise persönliche Beziehungen«.

[3]) Beachtenswerth ist das Motiv der Falte, die sich zwischen Zeige- und Mittelfinger der herabhängenden Linken eingeschoben hat. Das Motiv kehrt wieder bei der herabhängenden Rechten Christi, als einer der rührendsten Gedanken der Pietà. Die linke Hand, die so schaffensmüde herabhängt, erinnert uns an Raffael da Montelupo's Erzählung, dass Michelangelo linkshändig gewesen sei.

Tage und sorgenvollen Nächte der mehr als vierjährigen Arbeitszeit ziehen noch einmal an seiner Seele vorüber; und es mag ihm auch schwer fallen von dieser Welt, die er geschaffen, von diesen Gestalten und Bildern, die er liebgewonnen, zurück zu kehren in eine Welt, wo er wenig genug verstanden wird.

Dass dieses Selbstbildniss den Schlussstein der Arbeit Michelangelo's in der Sixtinischen Capelle bezeichnet, lehrt auch eine Inschrift, die einzige soweit wir sehen, die sich an der Decke befindet. Diese Inschrift, leider zum Theil unleserlich, ist links neben dem Jeremias auf einem länglichen, herabhängenden Cartellino angebracht und lautet:

ALEF : ω
AVϒ

Neben dieser Inschrift lehnt ein Relief, heute nur noch ganz aus der Nähe erkennbar, einen Engel darstellend, der auf einer Mandoline spielt.

Was bedeuten Bild und Inschrift? Der Umstand, dass beide neben dem Jeremias sich befinden, lässt sofort persönliche Beziehungen vermuthen. Die Inschrift bezieht sich auf eine der vielen Stellen, wo der Herr von sich sagt: Ego sum Alpha et Omega, primus et novissimus, doch lässt sich schwer sagen, warum Michelangelo das hebräische Aleph statt des griechischen Alpha gewählt hat[4]. Das AVϒ wird man nicht anders als AVϒILIVM zu lesen haben, und auf der unteren zerstörten Hälfte des Cartellino mag DOMINVS gestanden haben. Aber auch ohne diesen Zusatz kann die Bedeutung der Inschrift nicht missverstanden werden. Michelangelo bezeichnet nicht mit seinem Namen das gewaltige Werk, das er vollbracht, sondern er gibt Gott die Ehre, dem A und Ω, durch dessen Hilfe das Werk begonnen und vollendet wurde. Und die Melodien dieses Lobgesanges mag der Engel anstimmen, der eben in die Saiten greift und das Köpfchen zu dem schaffensmüden Manne emporgerichtet hat. Michelangelo's religiöse Gesinnung ist bekannt, und so kann uns ein so zarter Ausdruck seines innersten Empfindens kaum überraschen. Der Forscher aber findet hier den Schlüssel zu der Gestalt des Propheten selbst, wie wir andererseits Sinn und Bedeutung dieser Inschrift und dieses Reliefes erst ganz verstehen, wenn wir in dem Propheten Jeremias den Maler Michelangelo erkannt haben.

Die beiden ernsten Frauengestalten hinter dem Jeremias deuten zu wollen, würde vermessen erscheinen. Michelangelo liebte es, Abstractionen zu verkörpern; welche Gedanken er in diese Gestalten gelegt hat, wird schwer zu errathen sein. Aber ebensowenig darf ein innerer Zusammenhang mit dem Selbstbildnisse des Meisters bezweifelt werden. Vielleicht schwebten Michelangelo schon damals die Gestalten des thätigen und beschaulichen Lebens vor, die er später, wie man annimmt, eine bekannte Stelle in Dante's Purgatorio (XXVII, 97) als Quelle benutzend, für das Grabmal Julius' II. in

---

Allerdings, fügt er hinzu, arbeitete er gewöhnlich nicht mit der Linken »salvo le cose di forza«. Vgl. A. D'Ancona, Autobiografie. Firenze, E. Barbèra, 1863, p. 93.

[4]) Vgl. Offenbarung Johannis I. 8, 11; XXI. 6; XXII. 13.

Marmor ausführte. Eine gewisse Aehnlichkeit hier und dort lässt sich in der That nicht verkennen. Beidemale erscheint eine der Frauen mit einer Kopfbedeckung, die andere entblössten Hauptes; beidemale hat die eine den Blick erhoben, die andere das Auge gesenkt. Immerhin bleiben diese Aehnlichkeiten geringfügig und können zufällige sein, nur muss noch bemerkt werden, dass diese räthselhaften Frauenbilder nur beim Jeremias sich finden; alle übrigen Propheten sind von dienenden Putten begleitet, deren einziger Zweck es ist, leere Räume auszufüllen.

Wie nachhaltig die Jeremiasgestalt Michelangelo's Phantasie beschäftigte, ist bekannt; nur darauf mag noch hingewiesen werden, dass ein Vergleich des Jeremias mit der Moses-Statue äusserst lohnend ist. Auch in den Moses hat Michelangelo persönliche Empfindungen hineingelegt und die innere Verwandtschaft der beiden Gestalten erscheint auf den ersten Blick. Aber wie menschlich, subjectiv und mit sich selbst beschäftigt tritt uns die Jeremiasgestalt entgegen verglichen mit dem kraftvollen, gewaltigen »Capitano degli Ebrei«, dem Manne der That, der völlig aufgeht in den Ideen, die er vertritt.

Erweist sich unsere Auffassung des Jeremias als ein der Reihe der Propheten angepasstes Selbstporträt Michelangelo's als richtig, so wissen wir auch, wo Michelangelo die letzten Pinselstriche an der Decke der Sixtinischen Capelle gethan hat.

Kritische Bemerkungen zu einigen Niederländern in der Schweriner Galerie.

Von **Corn. Hofstede de Groot.**

Bei einem Besuch, den ich im Januar 1894 der interessanten und für das Studium der Holländer so hochwichtigen Schweriner Galerie abstattete, habe ich mir folgende Notizen gemacht, welche von den Bestimmungen des officiellen Kataloges abweichen.

Nr. 89. Landschaft von Guillam Dubois. Die Staffage wird nach Vorgang Bode's dem Adriaen van de Velde zugeschrieben, sie ist aber doch wohl vom Meister selbst. Es sind genau dieselben Figuren und Thiere, die auf den meisten Bildern des Künstlers wiederkehren und ich halte es für kaum denkbar, dass dieser, in Haarlem ansässig, seine Werke regelmässig nach Amsterdam geschickt haben sollte, um sie dort von Adriaen van de Velde staffiren zu lassen. Ausserdem verbieten dies die frühesten Daten seiner Bilder, die zum Theil Jahreszahlen vor 1654, dem frühesten bekannten Bilde Adriaen's aufweisen. So hängt z. B. eine sehr figurenreiche Strandansicht des Meisters vom Jahre 1648 im Aachener Museum (Kat. 1884, 2. Nachtrag Nr. 175), dort dem Aelbert Cuyp zugeschrieben, obwohl die Reste der gewöhnlichen Bezeichnung Dubois' noch ziemlich deutlich sichtbar sind[1]). Auch das Haager Bild vom Jahre 1652 hat eine ähnliche Staffage.

Nr. 92. Lebensgrosses Brustbild eines hageren Mannes. Im grossen Katalog als F. Bol, in einer Anmerkung des kurzen Verzeichnisses von 1890 dem Bernard Fabritius zugeschrieben. Letzteres wohl mit Unrecht. Ich halte das Bild für ein sicheres Bild von Bol's Frühzeit.

Nr. 147. Reiter im Stalle. Die Attribution schwankt bis jetzt zwischen Codde und Duck, für den wirklichen Künstler des hübschen Bildchens halte ich aber mit Bredius den W. C. Duyster. Dieser jung verstorbene und daher

---

[1]) Ein zweites verkanntes und meines Wissens bisher noch nicht berücksichtigtes Bild des Künstlers hängt in den Privatzimmern von Bridgewater House zu London als Jac. Ruisdael, Cat. Nr. 269. Beschrieben bei Smith, Cat. Rais. VI, Nr. 172 und IX, Nr. 74.

seltene Künstler[2]) ist erst in neuerer Zeit zu Ehren gekommen. Besonders seit die Londoner National-Galerie unlängst zwei seiner Bilder mit mehr als 25000 Mark bezahlt hat, und ein anderes, die Einzelfigur eines Pagen, in der Auction Rothan den Preis von 8000 Francs erzielte. Gewöhnlich unterscheidet er sich durch ein lebhafteres Colorit mit kräftigen Localtönen von den verwandten Meistern Codde und Duck, er hat aber auch eine Reihe von Werken geschaffen, die sich durch einen fein gestimmten Gesammtton auszeichnen. Hierzu gehört die Schweriner Wachtstube, ebenso wie ganz verwandte Bilder beim verstorbenen Hauptpastor Glitza in Hamburg (3 Soldaten im Vordergrunde und ebenso viele mehr rückwärts; in einem Hochoval), in der dortigen Kunsthalle (Cat. Nr. 46, Gefangene werden vor einen Hauptmann geführt, J. A. Duck zugeschrieben) und die bezeichnete Einzelfigur eines rothgekleideten Tänzers bei Herrn Oberlehrer Dr. Stüve in Osnabrück. Auch das Haager Museum besitzt in der Einzelfigur eines Offiziers (Kat. Nr. 73, erst Palamedes, dann Duck benannt) ein unverkennbares Werk dieser zweiten Manier des Künstlers. Derselbe ist oft an der ungeschickten Art, wie er die am Körper herabhängende Hand und ihr Gelenk zeichnet, leicht zu erkennen. Zu seinen bevorzugten Farbenverbindungen in den Seide- und Atlaskleidern gehört ein gewisses Blaugrün neben Weiss, die sich sowohl im Schweriner als in den Hamburger, Amsterdamer und Haager Bildern wiederfinden.

Nr. 434. Frühstückstisch. Ich zweifle mit dem Verfasser des Katalogs an der Urheberschaft des P. Gysels, vermag aber keine andere Lesung der Inschrift vorzuschlagen.

Nr. 448, 449. Dudelsackpfeifer und Violinspieler, beide mit dem Monogramme des Frans Hals versehen, aber allgemein als Copien anerkannt. Nur über das Alter der Copien herrscht Meinungsdifferenz. Wegen der Beschaffenheit der Farbe und der breiten Risse vermag ich nicht über etwa 100—120 Jahre hinwegzugehen. Diese Ansicht wird dadurch unterstützt, dass das Original des einen Bildchens sich nach Angabe des kurzen Verzeichnisses auf dem benachbarten Schloss Banzin erhalten hat. Vermuthlich rührt also die Copie von einem mecklenburgischen Copisten her. An den jungen Frans Hals zu denken, scheint mir absolut unmöglich.

Diesem Künstler wird die vielfach besprochene Wirthshausscene Nr. 450 wegen der Inschrift auf dem Kruge »Frantz Hals« zuertheilt. Ich halte dies Bild mit Bode ohne jeglichen Zweifel für eine alte, zeitgenössische Copie nach Jan Miense Molenaer, dessen Jugendstil es aufweist. Die Bezeichnung ist aber echt, d. h. vom Maler des Bildes aufgesetzt, die Form Frantz ist deutsch,

---

[2]) Die mir bekannten Werke, ungefähr ein Dutzend an der Zahl, habe ich vor Kurzem in einer Publication über die Sammlung Schubart zusammengestellt (S. 24). Ich trage hier ausser den oben im Text erwähnten Gemälden noch eine dem A. Palamedes zugeschriebene, brieflesende Dame im Kopenhagener Museum nach (Verzeichniss von 1891, Nr. 433), welches mit den farbenreichen Bildern zu Amsterdam, Douai, London und St. Petersburg in Einklang steht. Herr Henry Pfungst in London theilt mir mit, dass er in der Sammlung des Herzogs von Wellington in Apsley House einen weiteren Duyster aufgefunden habe.

nicht holländisch und folglich haben wir hier vermuthlich eine gute alte deutsche Copie nach J. M. Molenaer vor uns, die der Copist in betrügerischer Absicht zu einem Werke des (selbstverständlich alten) Frans Hals machen wollte.

Nr. 494. Früchte und Blumen. Das kurze Verzeichniss hält es für »aufs bestimmteste erwiesen«, dass dies Bild von Abraham van Beyeren herrühre. Im Vergleich mit den wunderbar schönen Blumenstücken im Rijksmuseum und im Mauritshuis kann ich in meinem Urtheil leider nicht weiter kommen als »Copie nach van Beyeren«.

Nr. 564, 565. Copien nach Rembrandt. Die Inschrift auf der Rückseite von 564 »Godfried Kneller A° 1648 fecit« ist schon desswegen unzuverlässig, weil das Original zu Cassel (Kat. Nr. 223) später als 1648 entstanden ist und wohl erst der Mitte der fünfziger Jahre angehört. Fällt die äusserliche Beglaubigung weg, dann entbehrt die Zuschreibung an Gottfr. Kneller jeder Stütze und es ist wohl besser zum einfachen: »Copie nach Rembrandt« zurückzukehren.

Nr. 577. Sal. Koninck, Die Vision des Zacharias. Nr. 600. J. Lievens, Der Evangelist Lucas. Nr. 854. Rembrandt, Alter Mann.

Von diesen drei Bildern halte ich das J. Lievens zugeschriebene für wahrscheinlich nicht von ihm, die Möglichkeit, dass er es gemalt habe, jedoch nicht für ganz ausgeschlossen. Der Meister J. S., der in Stockholm, Wien u. s. w. vertreten ist, und an den Bode (Schweriner Galerie S. 8) denkt, scheint mir nach den drei Stockholmer Bildern eine andere, vielleicht nicht holländische Hand zu verrathen [3]), und P. Staverinus (in Emden und Hannover, früher bei Oesterley, jetzt bei Laporte vertreten) ist ein anderer Meister. Ist dies Bild also vermuthlich dem Lievens abzusprechen, so halte ich die Nummern 577 und 854 mit einiger Wahrscheinlichkeit für Werke seiner Hand. Das zweite Bild trägt allerdings das Monogramm Rembrandt's und zeigt überdies ein von ihm wiederholt benütztes Modell in derselben (wenn auch gegenseitigen) Stellung wie auf der Radirung B. 260, aber einmal hat das Monogramm eine ganz abweichende, niemals in dieser Gestalt wiederkehrende Form [4]), sodann haben bekanntlich Lievens und Rembrandt in ihrer Frühzeit öfters dieselben Modelle benützt, drittens hat Lievens sogar Rembrandt genau copirt [5]) und viertens hiess das Bild früher auch Lievens. Zu diesen äusserlichen Gründen kommt nun die Malweise: die eigenthümliche fahlgelb-aschgraue Beleuchtung, die halb gelben, halb violetten Töne des Mantels, die nicht ganz freie Hand-

---

[3]) Eins derselben, die Soldatenrauferei, weist genau dieselbe Composition auf wie das Dresdener und das leider gänzlich verdorbene Stockholmer Bildchen. In letzterer Sammlung befindet sich vielleicht noch ein zweites, ebenfalls gründlich ruinirtes Werk Duysters: Cat. Nr. 539, Porträtgruppe, hypothetisch dem Th. de Keyser zugeschrieben.

[4]) Dies Monogramm kann alt, d. h. bereits in Holland von jemandem, der die Rembrandt'sche Radirung B. 260 kannte, aufgesetzt und aus dem Lievens'schen ergänzt sein.

[5]) B. 77 von Lievens ist eine genaue, vergrösserte Copie von B. 174 von Rembrandt. Auch das Verhältniss der drei Orientalen bei beiden Künstlern ist hier zu erwähnen.

habung des Pinselstockes in Bart und Haupthaar stehen Lievens näher als Rembrandt. Dieser hat um 1630/31, der Zeit, zu der das Bild, von wem es auch sein mag, jedenfalls entstanden ist, bereits eine kräftigere Beleuchtung, wie die verwandten Köpfe in Oldenburg, Cassel, bei Dr. Schubart in München u. s. w. beweisen. Werke von Lievens, die zum Vergleich heranzuziehen sind, befinden sich in Oldenburg, Hannover, Mainz, Rotterdam (Mädchenkopf), in der Sammlung Thieme-Leipzig, in der Sammlung Steengracht im Haag (Mutter mit Kind, Rembrandt benannt) und im kgl. Schloss zu Berlin. Namentlich das letztgenannte Bild, der sogenannte Sultan Soliman, ist sehr verwandt und dabei gleichzeitig ein lehrreiches Beispiel für die Verwechslung der beiden Künstler. Dieses Bild, welches in den alten Inventaren der Oranischen Schlösser (um 1694—1719) stets als Rembrandt aufgeführt wird, wurde auch bei der 1890er Berliner Ausstellung von mehreren Kennern als ein vermuthliches Jugendwerk von ihm angesehen, es trägt aber, wie ich mich damals mit Hilfe einer Leiter überzeugt habe, im Schatten rechts das Monogramm des Lievens und wird ausserdem in den vor Kurzem publicirten Huygens'schen Notizen als ein Hauptwerk seiner Jugendzeit gefeiert. Endgiltig und für jeden Kenner überzeugend wird diese Frage wohl nur durch eine Nebeneinanderstellung einer Reihe von diesbezüglichen Werken der beiden Meister zu entscheiden sein.

Das zweite Bild, welches ich für Lievens in Anspruch nehmen möchte, die Vision des Zacharias, irrt als fraglicher Sal. Koninck, Jacob de Wet oder Leonard Bramer in der Litteratur umher. Bredius macht mich darauf aufmerksam, dass es eine Copie nach einem jetzt nach Amerika verkauften Rembrandt ist. Trotzdem glaube ich an Lievens als Copisten festhalten zu dürfen. Das Original, mir nur durch die Photographie bekannt, ist offenbar sehr frühe anzusetzen, etwa in die Zeit des Frankfurter Bildes »David vor Saul Harfe spielend« und des Propheten Jeremias in der Sammlung Stroganoff zu St. Petersburg vom Jahre 1630, mit denen es grosse Aehnlichkeiten aufweist. Daneben hat die gelbviolette Färbung des Costüms und die Art der Beleuchtung grosse Verwandtschaft mit dem oben besprochenen Greisenkopf Nr. 854.

Nr. 607 und 608. Reiterbildnisse von Christine und Karl X. von Schweden. Die Zweifel des kurzen Verzeichnisses an der Urheberschaft des Joh. Lingelbach sind nicht gerechtfertigt. Beide Bildchen sind echte, charakteristische und echt bezeichnete Werke des Künstlers, der z. B. den von ihm staffirten Wijnants des Rijksmuseums, Nr. 844, mit demselben Monogramm versah.

Nr. 623. Bildnisse zweier Kinder, früher Nic. Maes genannt. Der Taufe Schlie's auf Hanneman ist vollkommen beizustimmen. Man vergleiche z. B. die allegorischen Bilder im Sitzungssaal der Ersten Kammer und im Rathhause im Haag.

Nr. 662. Brustbild eines Mannes, Miereveld zugeschrieben. Der grosse Katalog erinnert bereits an J. v. Ravesteyn, für dessen Werk ich das Bild ebenfalls halte. Das weibliche Gegenstück lässt wegen der Uebermalungen kein Urtheil mehr zu.

Nr. 672a. Geharnischter; heisst im Verzeichniss Copie nach dem jungen Frans van Mieris. Ich halte das Bild für eine unangenehme, aber echte Arbeit des älteren F. v. Mieris.

Nr. 824. Egbert van der Poel, Inneres eines Hofes. Mit L. Scheibler und Bode halte ich das Bild für einen Thomas Wijck, dem jetzt auch der Director der Sammlung beistimmt.

Nr. 1076. Vlämischer Meister in der Art des jüngeren David Teniers, Bäuerin in einer Küche. Im kurzen Verzeichniss benannt »Vlämischer Meister in der Art des H. M. Sorgh, höchstwahrscheinlich ihm selber zuzuschreiben«. Zu letzterem Resultat bin ich vor dem Bildchen auch gekommen. Bode dagegen, der früher an D. Ryckaert oder Tilborch gedacht hatte (s. grossen Katalog), schreibt es im Text seines Galeriewerkes dem J. v. Craesbeeck zu.

Zum Schlusse sei hier noch erwähnt, dass der Simon de Vlieger Nr. 1085 eine ganz unanfechtbar alte Bezeichnung S. De Vlieger 1654 trägt. Da nun der Künstler nach den ebenso unanfechtbaren Acten, welche Haverkorn van Rijsewijk aufgefunden hat, bereits am 13. März 1653 begraben wurde (Oud Holland XI. S. 232), haben wir es hier wahrscheinlich mit einem so zu sagen posthumen Werke des Künstlers zu thun, welches von seinen Erben signirt und datirt worden ist.

Der deutsche und niederländische Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen.

Von **Max Lehrs.**

XXXVIII.

Gotha.

a. Herzogliches Museum.

Der werthvollere Theil der Kupferstichsammlung, besonders das 15. Jahrhundert, ist neuerdings unter der umsichtigen Direction des Dr. Purgold in mustergültiger Weise aufgestellt worden. Ein besonderer Vorzug der neuen Montirung besteht darin, dass man trotz der Passepartouts die Rückseiten der Blätter auf Wasserzeichen, Sammlerstempel etc. hin untersuchen kann, was bekanntlich in anderen Cabinetten, welche diese Montirung eingeführt haben, — z. B. in Berlin, Breslau, Dresden, Hamburg, London — nicht möglich ist. Aeltere Photographieen von H. Buttstaedt in Gotha existiren von Nr. 1, 3—14, 16, 17, 18, 19, 20, 21—23, 27, 28, 38, 40, 56 in zwei Formaten, 57, 58—60, 65, 70, 74, 80, 102, 103, 105, 111, 120 in zwei Formaten, 121, 122, 133 und 134 [1]).

A. Oberdeutsche Meister.

Meister ·E·S·

1. Der Sündenfall. B. VI. 4. 1. Nachstich von G. P. Nusbiegel (Nürnberg 1783) in v. Murr's Journal zur Kunstgeschichte, Bd. XI. und in dessen Beiträgen zur Geschichte der ältesten Kupferstiche (Augsburg 1804) Taf. I. [2]). Nachstich bei Ottley, Collection Pl. 29 [3]). Ausgezeichneter Abdruck.

---

[1]) Nr. 27, 28, 38, 40, 56, 57, 58, 59, 60, 80, 103, 105 sind stark verkleinert.

[2]) Dieser dürftige Stich ist nicht nach dem Original, sondern nur nach einer Zeichnung gefertigt, welche v. Murr von einem stark verschnittenen Exemplar erhielt. P. Moritz Ribbele, Archivar der Abtei St. Blasien im Schwarzwald, fand dasselbe in einer alten Mainzer Bibel (angeblich von 1462) mit Stichen von Schongauer, L. Hopfer, Altdorfer, Springinklee und anderen späteren Meistern. Der Verbleib dieses Exemplars ist mir unbekannt. Ich kenne ausser dem Gothaer nur sechs Abdrücke in Berlin, Dresden, London, München, Paris und Wien (Hofbibliothek).

[3]) Eine angebliche Copie, welche mitunter in Auctionskatalogen (z. B. Harzen's Auction vom Mai 1839, Nr. 613, Ackermann 1844, Nr. 3 und 1853, Nr. 5, v. Liel

2. Die Verkündigung. P. II. 69. 3. Vergl. Repertorium XII. 272. 70. Hochätzung bei A. Schultz, Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert, Fig. 130 (Frankfurt a. M.). Abdruck mit oben und rechts sichtbarem Plattenrand.

3—14. Die Passion Christi. Folge von 12 Blatt. B. VI. 11. 15—26. P. II. 42. 15—26. Repertorium IX. p. 150. I. Etat. Matte Abdrücke. Das Wasserzeichen des gothischen p mit der Blume findet sich fragmentarisch bei 5 Blättern (Nr. 1, 2, 4, 6 und 7 der Folge) immer oben rechts.

15. Die zwölf Apostel in sechs Runden. B. X. 16. 14. P. II. 88. 35 E. und 215. 21. Blatt 5 aus der Folge Repertorium XII. p. 355. und XIV. 113. bei 1.

16. St. Johannes Bapt. umgeben von den Evangelistensymbolen und den vier Kirchenvätern. B. VI. p. 47. P. II. 60. 165. II. Etat. W. kleine Weintraube ohne Stiel mit etwa 40 Beeren [4]). Vergl. Repert. XVI. 325. 10.

17. Die Sibylle und Kaiser Augustus. B. X. 37. 70. P. II. 68. 1. Vergl. Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen XI. p. 85 und Repertorium XIV. 386. 11. Sehr beschädigter Abdruck, dessen obere Ecken ergänzt sind. W. gothisches p.

18. Der Ritter und seine Dame. B. VI. 307. 167a. P. II. 64. 193. Vergl. Lehrs, Spielkarten p. 10. Ausgezeichneter Abdruck.

Bartsch führt den Stich nach Heinecken [5]) im Appendix zum Werk Israhels van Meckenem an.

19. Die Dame mit dem Helm und dem leeren Wappenschild. B. VI. 304. 171. P. II. 65. 198. Lichtdruck nach dem Berliner Exemplar bei Warnecke, Heraldische Kunstblätter, Lief. I, Bl. 6, Fig. 16 und bei Wessely, Das Ornament, Bd. I, Bl. 2, Nr. 3. Matter, zum Pausen durchstichelter Abdruck. W. breites gothisches p ohne Blume.

Auch diesen Stich führt Bartsch nach Heinecken [6]) im Appendix zu Meckenem auf. Waagen [7]) schreibt ihn zuerst nach Carpenter dem Meister E S zu, dessen Spätzeit er angehört. Passavant's Bezeichnung: »Travail un peu rude« bezieht sich wohl auf das retouchirte Dresdener Exemplar, bei dem die Umrisse brutal und unsauber verstärkt sind.

Ueber eine moderne Copie vergl. Repertorium XIII. 42. 1. Dieselbe rührt wahrscheinlich von J. Ernst her und wird von R. Weigel im Kat. Wiesbroeck, v. Duisburg etc. [8]) als »P. 92, Neue Copie von J. Ernst auf chinesischem Papier« citirt. Auch auf einer Schweizer Ofenkachel des 15. Jahrhunderts in der Sammlung des Histor. Vereins zu St. Gallen fand ich den Stich copirt [9]).

1862, Nr. 798 etc.) erwähnt wird, ist das Facsimile aus Ottley und leicht kenntlich an einem vertikalen Kratzer in der Platte, welcher den untersten Apfel rechts am Baum der Erkenntniss durchschneidet.

[4]) Dasselbe Wasserzeichen findet sich bei dem II. Etat in Dresden.

[5]) Neue Nachrichten I. 472. 167 a.

[6]) ibid. I. 473. 171.

[7]) Treasures of art I. p. 295.

[8]) Leipzig 1. Nov. 1869, Kat. Nr. 829.

[9]) Vergl. Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen IX. p. 239.

20. Querfüllung mit fünf nackten Frauen. B. X. 66. 17. P. II. 199. 265 und 244. 234. Vergl. Repertorium XVI. 328. 14. Ziemlich schwacher Abdruck.

21—23. Das Figuren-Alphabet. Drei Blatt aus der Folge B. VI. 37. 94—109 und p. 50—51 und 180. 67. P. II. 46. 94—109 und p. 50—51.

21. Der Buchstabe p. B. VI. 38. 96. P. II. 49. p. Photographie nach dem Exemplar in Oxford. W. Bär mit Stange und Stern.

22. Der Buchstabe v. B. VI. 41. 105. P. II. 49. v. Photographie nach dem Exemplar in Oxford.

23. Der Buchstabe y. B. VI. p. 51. m. P. II. 49. y. W. Bär mit Stange und Stern. Ich schrieb diesen Buchstaben früher dem Meister des Johannes Bapt. zu[10]), muss mich aber jetzt zur Ansicht Wilhelm Schmidt's[11]) bekennen, dass er, wie die übrigen, dem Meister E S angehört.

Alle drei Abdrücke sind sehr schön.

24. Vogel-Sechs aus dem grösseren Kartenspiel. P. II. p. 78. L. 16. 10. Lehrs, Die Spielkarten des Meisters E S, 18. 32. Lichtdruck in ersterem Werk Taf. XI, Fig. 29 nach dem Dresdener Abdruck, Heliogravüre in letzterem Fig. 25 nach dem Bologneser Exemplar. Der schöne, aber defecte Abdruck in Gotha hat mehrere Brüche.

25. Menschen-König aus dem Copien-Spiel. P. II. 101. 99 und p. 248. L. 19. 6. Lehrs, Die Spielkarten des Meisters E S 16. 13 a. Lichtdruck bei Lehrs Taf. XIII, Fig. 36 nach dem Dresdener Abdruck.

Monogrammist b x 8

26. Die Kreuztragung. B. VI. 71. 8. Blatt 8 aus der Folge B. VI. 69. 1—12. nach Schongauer.

Martin Schongauer.

27. Der Engel Gabriel. B. 1.**

28. Die hl. Jungfrau. B. 2.** Fleckig.

29. Die Anbetung der Könige. B. 6. I. W. Profilkopf.

30—37. Die Passion. Acht Blatt aus der Folge B. 9—20.

30. Die Gefangennahme. B. 10.

31. Christus vor Annas. B. 11.

32. Die Geisselung. B. 12.** W. D mit dem Kreuz.

33. Die Dornenkrönung. B. 13.

34. Christus vor Pilatus. B. 14. W. breites p mit Blume.

35. Christus wird dem Volke gezeigt. B. 15.

36. Die Grablegung. B. 18.** Fleckig. Dabei ein zweiter geringer Abdruck.

37. Die Höllenfahrt. B. 19.* Fleckig. W. Dreiberg mit Blume.

38. Die Kreuztragung. B. 21.** Etwas defect. W. kleiner Ochsen-

---

[10]) Der Meister mit den Bandrollen, p. 5, Anm. 2.

[11]) Repertorium X. p. 129.

kopf mit dem Antoniuskreuz. Dabei ein zweiter Abdruck von ungefähr gleicher Qualität, aber ringsum etwas verschnitten und in sehr schlechtem Zustande.

39. Christus am Kreuz. B. 23.**

40. Christus am Kreuz mit vier Engeln. B. 25. Das Monogramm theilweise ausradirt. W. Dreiberg mit Blume.

41. Christus erscheint der Magdalena. B. 26.**

42—46. Die zwölf Apostel. Fünf Blatt aus der Folge B. 34—45.

42. St. Petrus. B. 34.***

43. St. Bartholomäus. B. 39.***

44. St. Simon. B. 43.***

45. St. Thomas. B. 44.***

46. St. Paulus. B. 45.* 1887 von Sagert für 30 Mk. erworben. Sammlung Firmin-Didot. Nr. 42—45 haben vollen Plattenrand.

47. St. Antonius. B. 46.

48.* St. Antonius. Gegenseitige Copie nach B. 46. Die Glocke des Heiligen berührt nicht, wie im Original, seinen Stab, der an mehreren Stellen starke Biegungen zeigt. 87 : 61 mm. Bl. Unbeschrieben.

Geringe Arbeit von tiefschwarzem Druck, vielleicht schon dem 16. Jahrhundert angehörig. Der Abdruck ist unten und auf der rechten Seite bis über die Einfassungslinie verschnitten.

49. St. Antonius von Dämonen gepeinigt. B. 47. II. Schlecht erhalten. W. Profilkopf.

50. St. Johannes Baptista. B. 54.** W p mit Blume.

51. St. Laurentius. B. 56.

52. St. Martin. Copie nach B. 57. Heinecken, N. N. I. 335. 220. Vergl. Repertorium XVI. 331. 46. W. grosser Ochsenkopf.

53. S. Agnes. B. 62.** Sehr fleckig. W. p mit Blume.

54. S. Barbara. B. 63.** Links und rechts verschnitten.

55. S. Veronika. B. 66.**

56. Der thronende Heiland. B. 70.** I. Die rechte obere Ecke fehlt.

57. Der Heiland segnet die Jungfrau. B. 71.**

58—60. Die vier Evangelisten-Symbole. Drei Blatt aus der Folge B. 73—76.

58. Der Löwe des Marcus. B. 74.*

59. Der Stier des Lucas. B. 75.

60. Der Adler des Johannes. B. 76.**

61—62. Die fünf klugen und thörichten Jungfrauen. Zwei Blatt aus der Folge B. 77—86.

61. Die Erste der thörichten Jungfrauen. B. 82.*

62. Die Dritte der thörichten Jungfrauen. B. 84.*

63.* Die Erste der thörichten Jungfrauen. Gegenseitige Copie nach B. 82. Der Daumen der erhobenen linken Hand berührt nicht den Zeigefinger, und der Rand der Lampe läuft nach rechts in eine Spitze aus, die im Original fehlt. 117 : 84 mm. Bl. Unbeschrieben.

Rohe, wohl schon dem 16. Jahrhundert angehörige Arbeit. Die Zeichnung der etwas verkleinerten Figur ist schlecht und unverstanden.

64. Der Auszug zum Markte. B. 88.* W. kleiner Ochsenkopf mit dem Antoniuskreuz.

65. Zwei Türken. B. 90.

66. Die raufenden Goldschmiedsjungen. B. 91.

67. Der Greif. B. 93.**

68.* Der Greif. Copie nach B. 93. Die rechte Vorderklaue berührt den rechten Hinterfuss des Thieres, was im Original nicht der Fall ist. 108 : 105 mm. Bl. Unbeschrieben.

Ziemlich gute Arbeit, nur etwas unrein im Druck.

69. Der Greif. Gegenseitige Copie nach B. 93. B. VI. 159. 93. Cop. und 175. 17 und 182. 75. Vergl. Repertorium XII. 30. 25.

70. Die Schweine. B. 95.*

71. Wappenschild mit dem Schwan, von einer Dame gehalten. B. 98.

72. Wappenschild mit dem Löwenkopf, gehalten von einer wilden Frau. B. 100.* Unten im Druck ausgeblieben, so dass das Monogramm fehlt, und die Kreislinie nicht ganz geschlossen ist. Mit viereckigem Rand wie die folgenden Nr. 73—77.

73. Zwei Wappenschilde mit Greifenfuss und Hahn von einem Türken gehalten. B. 101.

74. Wappenschild mit dem Flug, von einem Bauern gehalten. B. 102.***

75. Wappenschild mit dem Windhund, gehalten von einem wilden Mann. B. 103.

76. Wappenschild mit dem Hirsch, gehalten von einem wilden Mann. B. 104.*

77. Zwei Wappenschilde mit einem Hasen und einem Mohrenkopf, gehalten von einem wilden Mann. B. 105.

78. Der Bischofsstab. B. 106.**

79. Querfüllung mit Papageien und anderen Vögeln. B. 114.**

Blätter mit Schongauer's Zeichen.

80. St. Jacobus major besiegt die Ungläubigen. B. VI. 143. 53. und 180. 62. P. II. 112. 53. I.*** Vergl. Repertorium XV. 130. 161. W. Zinkenkrone mit Stange und Stern.

81. Die Kupplerin. B. VI. 174. 15. und 180. 60. Vergl. Repertorium XI. 233. 6.

Monogrammist W [Zeichen] H

82. Die Kreuztragung nach Schongauer. II. Etat mit der Chiffre A G. B. VI. 350. 15. Repertorium IX. 14. 10. und 380. 10. Mittelmässiger Abdruck.

Monogrammist [Monogramm]

83—94. Die Passion. Folge von 12 Blatt. B. VI. 345. 2—13. Reper-

torium IX. 6. 9—20. und 378. 9—20. und XII. 32. 41—48. I. Etat. Matte Abdrücke mit Rand.

95. Der thronende Heiland. B. VI. 351. 16. Repertorium IX. 10. 23. nach Schongauer. Matter Abdruck mit Rändchen.

Monogrammist ᴧ ᴛ

96. St. Sebastian. Gegenseitige Copie nach Schongauer. B. VI. 146. 59. Cop. 3. Vergl. Repertorium XVI. 319. 21.

Fast genau dasselbe Monogramm ᴧ ᴛ findet sich auf einer wahrscheinlich niederländischen, sicher schon dem 16. Jahrhundert angehörigen Madonna unter den aus Büchern gelösten Stichen der königl. Bibliothek im Haag: Die hl. Jungfrau steht in einer Glorie aus Flammen und stilisirten Wolken nach links gewendet auf der Mondsichel und trägt mit beiden Händen das nackte Jesuskind, das mit der Rechten einen Vogel am Flügel hält. Ein Nimbus mit zwölf Sternen umschliesst ihr Haupt, auf welchem zwei schwebende Engelknaben die Krone halten. Das Kind hat einen Lilienkreuz- und Scheibennimbus. Unten in der linken Ecke das Monogramm, rechts ein von zwei Pfeilen durchbohrtes Herz. 75 : 52 mm. Einf. W. p mit Blume. Von der gleichen Hand ist eine hl. Catharina derselben Bibliothek, welche, nach der Maria Magdalena auf Israhel's van Meckenem Stich B. 130, copirt, rechts ebenfalls das pfeildurchbohrte Herz, links aber nur den Buchstaben I trägt. Vielleicht auch eine allerdings etwas schwächere hl. Familie mit S. Anna, Joachim und Joseph bezeichnet unten links: ᴛᴧ (79 : 54 mm. Einf.) ebenda.

Meister · L · Cz ·[12])

97. Die Versuchung Christi. B. VI. 361. 1. P. II. p. 288. Vergl. Repertorium XI. 59. 109. und XII. p. 87. Sehr beschädigtes Exemplar, links und rechts verschnitten. Das Papier ist gebräunt, und vom Monogramm sieht man nur den letzten Schnörkel. Unten links Dürer's Monogramm und die Jahreszahl 1515 (?) mit verblasster Tinte, oben sechs Zeilen mit der auf die Darstellung bezüglichen Bibelstelle Matth. 4. von einer Hand des 17. Jahrhunderts.

Veit Stoss.

98. Die Auferweckung des Lazarus. B. VI. 66. 1. Photographie von Braun nach dem Dresdener Abdruck. Heliogravüre von Baldus nach dem Exemplar der Sammlung E. v. Rothschild. Unreiner Abdruck. W. Profilkopf mit Stange und Stern. Das gleiche Wasserzeichen findet sich in den Exemplaren der Cabinette von Berlin, Dresden, München und der Sammlung v. Rothschild.

---

[12]) Ich habe in den vorhergehenden Artikeln diesen Stecher nach Passavant's Vorgang den Niederländern beigezählt, gab aber schon im XI. Bande des Repertoriums, p. 60, Zweifeln an der Richtigkeit dieser Zuweisung Raum. Seither bin ich zu der Ueberzeugung gelangt, dass er sicher der oberdeutschen Schule beizuzählen sei und örtlich in die Nähe Mair's von Landshut und des Meisters M Z gesetzt werden muss.

Wenzel von Olmütz.

99. Der Tod Mariä. B. VI. 328. 22. Lehrs 5. II. nach Schongauer. W. Kleiner Ochsenkopf mit dem Antoniuskreuz.

Monogrammist IS

100. Der Spaziergang. B. VI. 388. 4. nach Dürer. Chronik f. vervielf. K. II. 92. 11. Prachtvoller Abdruck, oben etwas verschnitten.

101. Der Raub der Amymone. P. II. 208. 9. und IV. 132. 18. nach Dürer. Chronik f. vervielf. K. II. 92. 12. II. Etat. Der Abdruck ist ringsum, unten ein wenig, oben stärker verschnitten.

Mair von Landshut.

102. Die hl. Familie mit zwei Engeln. B. VI. 365. 7.

Bartsch kannte nur den restaurirten und ringsum stark verschnittenen Abdruck der Wiener Hofbibliothek, auf welchem nur die erste Hälfte des Stechernamens und der Jahreszahl erhalten ist. Aus dem intacten Gothaer Exemplar ersieht man, dass auch dieser Stich wie alle datirten Blätter Mair's die Jahreszahl 1499 trägt.

103. S. Anna selbdritt. B. VI. 366. 8. P. II. p. 156. Vergl. Lehrs Wenzel von Olmütz, p. 9. Photographie von Braun, Nr. 162, nach dem Dresdener Abdruck. Lichtdruck in Prints and Drawings in the British Museum, Part. III. Pl. XX. Neuerer Abdruck. W. K im Kreise.

Eine ausgeführte alte Federzeichnung nach dem Stich befand sich in der Sammlung Durrazzo (Kat. I. Nr. 4020).

104. Die Begrüssung an der Hausthür. Die betrügliche Copie. B. VI. p. 370. P. II. 157. 13. Vergl. Repertorium XII. 33. 54.

105.* Die Verkündigung. P. II. 158. 14.

Der Druck hat einen bläulichen Schimmer und trägt als W. das Wappen der Stadt Landshut: drei Eisenhüte, wie es Mair auch mitunter auf seinen Stichen anbringt.

106. Der betende Greis. P. II. 158. 16.

Alter Abdruck von grünlichem Druckton. Die übrigen bekannten Exemplare dieses Stiches in Dresden (Cabinet und S. Friedrich August II.) und Wien (Hofbibliothek) sind neuere Drucke.

Der deutungsfrohe Nagler[13]) sagt über dies Blatt: »Es stellt wahrscheinlich den Herzog Georg den Reichen von Nieder-Bayern vor. Die beiden Löwen als Wappenhalter deuten auf Bayern. Der Herzog kniet demnach in dem alten Hausoratorium auf der Trausnitz, wo er 1503 starb.« Es ist ebenso unwahrscheinlich, dass die Capelle gerade jene auf der Trausnitz, wie dass der Greis gerade den Herzog Georg darstellen soll, und die Löwen sind hier gar keine Wappenhalter, sondern rein ornamentale Gebilde, die ausserdem mehr Aehnlichkeit mit Hunden als mit Löwen haben.

---

[13]) Monogrammisten I. Nr. 987. Vergl. auch ibid. IV. Nr. 1586. 3.

Meister M Z

107. Salomo's Götzendienst. B. 1. modern. W. Augsburger Wappen mit angehängtem H H.

108. Die Madonna am Röhrbrunnen. B. 2. modern.

109. Die Königssöhne, welche nach dem Leichnam ihres Vaters schiessen. B. 4. Neuerer Abdruck mit vollem Rand.

110. St. Christoph. B. 7.* modern. W. grosses Wappen.

111. Das Martyrium der hl. Catharina. B. 8.** alt. W. grosser Ochsenkopf mit der Schlange am Kreuz.

112. S. Ursula. B. 10. alt.

113. S. Ursula. B. 10. Die betrügliche Copie.

114. S. Catharina. B. 11.** alt. Dabei ein zweites geringeres, aber wohl ebenfalls altes Exemplar.

115. Der Ball. B. 13.** Vergl. Lehrs, Kat. d. German. Museums 36. 175. Alt und mehrfach defect. W. hohe Krone. Dabei ein zweiter, neuerer Abdruck.

116. Das Turnier. B. 14. Vergl. Lehrs, Kat. d. Germ. Mus. 37. 178. modern.

117. Die Umarmung. B. 15. modern. W. Nürnberger Wappen.

118. Memento mori! B. 17.** alt und stark restaurirt. W. hohe Krone.

119. Die Frau mit der Eule. B. 21. Neuerer Abdruck mit vollem Rand.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister der Spielkarten.

120. Thier-Dame b. aus dem Kartenspiel. P. II. p. 77. L. 7. 50.

Dass die Platte für die Hirsch-Farbe retouchirt wurde, wie Wilson [14]) angibt, trifft bei dem links und rechts verschnittenen, aber reinen und schönen Abdruck in Gotha nicht zu, ebensowenig bei dem allerdings sehr fett gedruckten Pariser Exemplar. Die kleine Platte des aufgedruckten Farbzeichens ist bei beiden von unregelmässiger Form.

Meister IAM von Zwolle.

121. Der Calvarienberg. B. VI. 93. 5. Schöner Abdruck, etwas beschädigt und aufgezogen. W. Wappen mit einem Kreuz darüber und angehängtem Buchstaben.

Heinecken [15]) vermischt die beiden ähnlichen Darstellungen des Calvarienberges B. 5 und 6 miteinander. Er erwähnt die Magdalena, welche beide Hände erhebt, von B. 6 und die würfelnden Soldaten von B. 5. Die Maasse gibt er nach dem grösseren Stich B. 6.

Unter den 28 runden Glasgemälden vom Anfang des 16. Jahrhunderts in der Vorhalle der hl. Bluts-Capelle zu Brügge ist das oberste der zweiten Reihe des linken Fensters eine freie Copie nach dem Stich. Die beiden Schächer

---

[14]) Cat. p. 90.

[15]) Neue Nachrichten I. 401. 5.

sind fortgelassen, ebenso die Gruppe der würfelnden Knechte. Die zwei vorderen Männer rechts vom Kreuz stehen dicht beieinander (der rechts ohne den Streitkolben), und die beiden anderen dahinter fehlen. Rechts vor dem Kreuz ist ein Schädel hinzugefügt.

Meister FVB

122. Die Madonna in Halbfigur auf der Mondsichel. P. II. 187. 41. Vergl. Repertorium XVI. 321. 49.

Matter Abdruck. Passavant erwähnt nur ein Exemplar dieses Stiches in Paris, wo sich derselbe jedoch nicht befindet. Ich kenne ausser dem Abdruck in Gotha nur drei andere in Berlin, Breslau und London.

Israhel van Meckenem.

123. Simson zerreisst den Löwen. B. 3.*** I.

124. Judith. B. 4. I. Sehr defect, restaurirt, fleckig und aufgezogen.

(124a.) Judith. Gegenseitige Holzschnitt-Copie nach den drei Hauptfiguren des vorstehenden Stiches in einem Rund. 200 mm. Durchm. der Einf. P. II. 193. 4. Neuerer Abdruck des in der Wiener Hofbibliothek befindlichen alten Holzstockes mit einer anderen Darstellung darunter und der gedruckten Unterschrift: Tabula ligno incisa, quae in Aug. Bibliotheca Caes. Vindobonens asservatur M.DCC.LXXXI.

125—126. Die Passion. Zwei Blatt aus der Folge B. 10—21.

125. Die Fusswaschung. B. 10. III. W. bekrönte Lilie.

126. Die Auferstehung. B. 20. V. W. p mit Blume.

Das Museum besitzt in seiner kunstgewerblichen Abtheilung 8 Glasscheiben mit Passionsscenen in Gelb, Braun und Weiss: 1. Gebet am Oelberg, 2. Gefangennahme, 3. Christus vor Annas, 4. Geisselung, 5. Dornenkrönung, 6. Kreuztragung, 7. Kreuzabnahme, 8. Auferstehung. Davon sind Nr. 2, 3, 4, 5 und 8 mit freier Benutzung der Stiche Israhel's aus vorstehender Folge gemalt. Bei Nr. 8 ist besonders der Hintergrund ein anderer. Die übrigen konnte ich nicht mit den Stichen vergleichen.

127. S. Margaretha. B. 129.* W. p ohne Blume.

Diesem Stich scheint eine Zeichnung Schongauer's zu Grunde zu liegen. Durch das fremde Vorbild erklärt sich wohl auch der Umstand, dass die Heilige mit der Linken segnet.

Nach freundlicher Mittheilung von D. Burckhardt bemerkt der vom Rathsherrn Peter Vischer 1837 verfasste Katalog der Baseler Kupferstichsammlung bei dem eng um die Contouren beschnittenen und der Chiffre beraubten Abdruck daselbst: »Dieses schöne Blatt scheint unzweifelhaft von Martin Schongauer, ist aber bei B. nicht in dessen Werk zu finden.« — Auch Burckhardt ist der Ansicht, dass der Stich jedenfalls auf eine Schongauer'sche Composition zurückgehe, und findet deutliche Analogien auf einer Schongauer-Zeichnung in Basel[16]), wo der Kopf und theilweise auch der Oberkörper der hl. Barbara ziemlich mit der Margaretha übereinstimmen, nur dass die Gestalt bei Meckenem bedeutend in die Länge gezogen ist.

---

[16]) Weibliche Heilige, eingerahmt, Nr. 6 (früher Nr. 130).

128. Der segnende Heiland. B. 141.** Photographie im British Museum. Heinecken erwähnt unter Nr. 59 eine stehende Madonna mit dem Kinde, welche das Gegenstück zu diesem Blatt [17]) bilden und von gleicher Grösse sein soll. Mir ist ein solches Madonnenbild nicht bekannt. Auch Bartsch citirt es nur im Appendix (Nr. 59) nach Heinecken.

129. Sechs Runde. B. 156. II.** Vergl. Repertorium XV. 478. 4.

130—131. Die fünf klugen und thörichten Jungfrauen. Zwei Blatt aus der Folge B. 158—167. nach Schongauer.

130. Die zweite der klugen Jungfrauen. B. 159.**

131. Die zweite der thörichten Jungfrauen. B. 164. Silhouettirt.

132. Lucretia. B. 168.** Vergl. Repertorium XV. 139. 245. W. Hand mit Blume.

133. Der Lautenschläger und die Harfenspielerin. B. 178. I.***

134. Der Besuch bei der Spinnerin. B. 183.*

C. Anonyme Meister.

135—145. Die Passion. Elf Blatt aus einer Folge von 24 Blatt P. II. 148. 6—23. Vergl. Lehrs, Kat. des German. Mus. p. 46.

135. Christi Einzug in Jerusalem. P. II. 148. 6. mit undeutlichem Wasserzeichen.

136. Das hl. Abendmahl. P. II. 148. 8.

137. Die Fusswaschung. P. II. 148. 9. mit undeutlichem Wasserzeichen.

138. Christus am Oelberg. P. II. 148. 10.

139. Die Gefangennahme. P. II. 148. 11.

140. Christus vor Annas. P. II. 148. 12.

141. Christus vor Caiphas. P. II. 149. 15. Zwei Exemplare.

142. Christus vor Pilatus. P. II. 149. 13.

143. Christus vor Herodes. P. II. 149. 14.

144. Die Geisselung. P. II. 149. 18.

145. Christus erscheint der Magdalena. Unbeschrieben.

Diese schöne Folge, von welcher Passavant nur die 18 in München befindlichen Blätter kannte, befindet sich vollständig nur im Dresdener Cabinet. 18 Blatt besitzt das Münchener Cabinet und 12 die Hamburger Kunsthalle. Passavant hat nicht erkannt, dass die kleinen Stiche mit Ausnahme der Darstellung des Gekreuzigten [18]) compositionell mit den entsprechenden Blättern aus dem Leben Christi von Israhel van Meckenem (P. II. 180. 21—73) [19]) übereinstimmen. Ob sie nach jener bekannten Folge oder nach einem gemeinsamen Vorbilde copirt sind, wage ich vorderhand nicht zu entscheiden. Jedenfalls stehen sie technisch bereits auf einer höheren Stufe als Israhel's Folge und zeugen, auch wenn es blosse Copien sein sollten, doch von einer gewissen

---

[17]) Heinecken, Neue Nachrichten I. 452. 58.

[18]) Dieselbe ist nach Schongauer's Stich B. 22 copirt.

[19]) Vergl. Lehrs, Katalog des German. Mus. 41, 223—272.

Selbständigkeit ihres Stechers, der trotz der Gegenseitigkeit der Blättchen [20]) immer auf die Spiegelwirkung des Abdrucks achtete, also Christus mit der Rechten segnen, die Krieger ihre Waffen mit der Rechten handhaben liess u. s. w.

Der Stecher gehört der Schule Martin Schongauer's an und wird im Verzeichniss der Kupferstich-Sammlung in der Kunsthalle zu Hamburg (p. 264) mit dem Monogrammisten A G identificirt, weil sich auf dem Blatt mit den drei Marien am Grabe ein ähnliches Monogramm findet. Letzteres steht jedoch auch bei Meckenem an derselben Stelle. Für die Priorität der Folge Israhel's spricht der Umstand, dass ein Blatt der kleineren Passion nach Schongauer copirt ist und auf einem zweiten, der Auferstehung, zwei Krieger der entsprechenden Darstellung aus der Passion des Meisters E S (B. 26) entlehnt sind. Das bei Nr. 135 und 137 fragmentarisch erhaltene Wasserzeichen konnte ich nicht identificiren. In Dresden finden sich bei sechs Blättern der Folge Fragmente des oberdeutschen Dreibergs mit der Schlange am Kreuz.

146. Wappen des Bisthums Eichstädt und des Bischofs Wilhelm von Reichenau. B. X. 58. 37. P. II. 99. 89. Vergl. Repertorium XVI. 31. 26. Prachtvoller Abdruck mit viereckigem Rand. W. Fragment eines Flügels (?).

b. Herzogliche Bibliothek.

Die Bibliothek besitzt das Würzburger Missale von 1484 in einem Exemplar, bei welchem Anfang und Schluss fehlen. Es enthält jedoch den Kupferstich vom

Monogrammist

1. Christus am Kreuz. P. II. p. 112 A. und 127. 28. und 220. 76. und 274. 1. Repertorium IX. 3. 3. und 377. 3. und XII. 22. 2.

Guter Abdruck auf Pergament ohne Text im Unterrande. Die Darstellung ist mit Zinnober, Grün, Gelb, Blau, Braun und Fleischfarbe colorirt, und der Rand der Nimben mit Blattgold gefüllt.

---

[20]) Vier Blatt (Nr. 2, 17, 21 und 23) sind gleichseitig copirt.

Einiges über Jakob Jordaens.

Nicht ohne kunstgeschichtliches Interesse ist untenstehendes Elaborat des berühmten Rivalen des Peter Paul Rubens, seine eigenhändige Beschreibung jener formenmächtigen Allegorie, die den künstlerischen Hauptschmuck des Kuppelsaales im »huis ten bosch« bei s'Gravenhage bildet. Man ersieht aus dieser, in einem ziemlich fehlerhaften Französisch verfassten Beschreibung den eigenthümlichen Gedankengang solcher Art Schilderungen, die zur Verherrlichung fürstlicher Personen damals in Paris, in London und auch im Haag ausgeführt wurden. Unsere Bewunderung gilt wahrlich nicht dem geistigen Inhalt der Darstellungen, sondern vor Allem der Thatsache, dass der Pinsel der grössten vlämischen Meister, eines Rubens und Jordaens, trotz eines so umständlichen und schwerfälligen Apparats von Gestalten und Abstractionen, so fesselnde und lebensfrische Malereien zu Stande bringen konnte. Culturgeschichtlich ist das Elaborat des Künstlers aber in jedem Falle bemerkenswerth. Das Manuscript stammt aus der Sammlung Mazel; das Haager Rijksarchief erwarb es für 255 Gulden im Jahre 1887, als jene Sammlung [1]) in der Residenzstadt der Oranier zur Versteigerung gelangte. Die Beschreibung der Malerei, deren Entstehung man bekanntlich zwischen 1650 und 1652 annimmt, lautet wörtlich:

»Explication Du grand tableau triumphal du feu tresillustre Prince Fredericq Henry de Nassau Prince D'Orange, de louable memoire. Pour Madame, Son Altesse, La Princesse douairiere.

1. En premier lieu est le Prince Son Altesse monté sur un chariot de triumphe tout doré. estant derriere le chariot une statue de bronse a l'antique, Signifiant la victoire, estandant l'une de ses mains pour mettre une couronne de laurrier sur la teste de son Altesse; et en ayant en l'autre main une autre couronne de reserve pour feu Son Altesse le Prince Guillaume Son fils, lequel est monté sur un genet d'Espagne, et carbettant en gaijeté de coeur, à L'entour du chariot ou Son Pere est monté.

2. Les quattre chevaux blanc qui trainent le chariot, denottent La candeur et integrite de coeur de c'est exellent Eeros, Lequel postponnant son

---

[1]) Katalog bei van Stockum et fils 1887 erschienen.

particullier es' interets et repos, S'agit pour se mettre eu protecteur et de la Patrie.

3. Mercure, Dieu des prattiques ruses et subtilitez qualitez requises a un brave cavalier et general d'armées; meine un des chevaux. Pallas Deesse de sagesse et de prudence en meine L'autre cheval a main droitte.

4. Le caducée de Mercure est entortillée de deux serpans qui est le Vray signe d'estuees et de ruses.

5. Le conducteur ou charton representé par un adolessant courroné de roses, ayant au bras une corne d'abondance de grappes des raisins et espics de bléd, signifiant que les armées sous l'Eeureuse conduitte de ce valeureux Prince, a esté pour le plus de temps en consideration de ces ennemis, par la benediction du ciel bien peu ou iamais travaillé d'escarsité de vivres ou de mutinations. Le mantau de taffetas bleu denotte que cette felicité vient du Ciel, mais concequemment de la providence et benignite de Dieu.

6. Les lions marchants au devant sont signe d'animosité et de courage qualitez requises a un general.

7. Les Nimphes parsemans des fleurs et des bouquets: et les petits Cupidons ou enfans sautant tenant des armoiries, et chantant des hymnes aussy avecq des cymballes denottent La gayeté des provinces.

8. D'autre part comme nous avons denotté que feu Son Altesse le Jeune Prince Guillaume, estant accompagne par le Dieu Hymen le Dieu de mariage, et aussy un adolescant portant un flambeau d'une main, et de l'autre un signe de deux mains iointes courronnées, denottent le mariage Royal du Prince.

9. En suitte sont remontré quelques cavaliers a cheval de part et d'autre du chariot, avec des banieres, et guidons et spolus un trophée, signifiant un arme propre a c'est affaire.

10. Le commun peuple, estant monté sur le pied d'estail du Prince Guillaume et du Prince Maurice, ayant embrassé leurs statues, s'égayent et s'erouissent, voyant les successeurs de ces deux devanciers ou predecesseurs Leur avoir procuré leur liberté et la pais.

11. La Pais descendant du Ciel est accompagné avec beaucoup des Cupidons ou enfans, ayant pour la plus part quelques outils ou instruments de science tant de Mathematique que de la Musique et autres profitables. Icelui estant vestu en blanc, Signifiant qu'il doit estre pur et sans macule ou immaculé de cincere intention sans fallau (?) in fraude ayant en chaque main une branche de palme tant pour la succession du ieune Prince que pour iamais.

12. Le cartel que postent les enfens, denotte les carmes en Latin que le dernier oevre du Prince, c'est a scavoir d'avoir procuré La pais, est plus louable que le premier qui constoit en guerres et emotions.

13. Les Enfans attachans a l'arcure, des fleurs des fruicts, et des festons sont de touttes entiquitez signes de conissanse, en honorant leurs Capitaines entrants en triumphe.

14. Finalement la Mort et la femme se battent pour a qui mieux; la mort voulant suivre son naturel de destruire la personne du Prince et la louable renommée; la femme au contraire Le defendant, reserve une trom-

pette, pour en blasonne et eterniser par tout l'univers la gloire et louange en l'honneur de ce tresillustre Heros.

15. Ces deux figures gisants en bas son la haine et la discorde, dont la discorde se connoit par ses deux Serpants qui s'entremordent et la hayne c'est celle qui mange son coeur lesquels le genereux Prince a toutes surmontées.

Par vostre tres humble serviteur

J. Jordaens.«

Etwa zehn Jahre nach seiner Haager Thätigkeit finden wir Jordaens auch für den Magistrat von Amsterdam wiederholt künstlerisch thätig. Folgende Notizen aus Urkundenbüchern des Amsterdamer Oud-Archief (Rapiamus 1662 und Resolutien des Oud-Raad) beziehen sich auf den vlämischen Meister und auf Malereien seiner Hand. Zunächst handelt es sich im Jahre 1661 um drei für die »Gallerie« des früheren Rathhauses, des jetzigen königlichen Palastes, bestimmte Bilder:

»Aen Jacques Jordaens schilder tot Antwerpen betaelt drie duijsent Gl. voor 3 stucken schilderijen, ten behoeve deser stede geschildert, te weten twe stucken ieder van 1200 fl. en een van 600 fl. inde galerije. luydt utsa den 13 Juny . . . . fl. 3000.«

»Van Jacques Jordaens ontfanghen op Interesse tegen 4 p^{cto} de somme van drie duijsent Gln., den 1. Nov. 1661, ingegaen den 13 Juny — fl. 3000.«

Aus letzterer Notiz geht also hervor, dass der Künstler die erhaltene Summe sogleich der Stadt gegen Verzinsung überliess, was wohl als Beweis für seine günstigen finanziellen Verhältnisse angesehen werden darf.

»Den 12 Dec. 1664. present. alle de Burgermeest. — De plaets iñ gallerij vant stadthuijs albeede [2]) gereedt gemaakt om met een Schildery beset te werden, is goet gevonden te doen willen met een Schildery van Jordaens tot acclomplisement vañ Historie alrede bij hem begonnen terwyl de Voorsz. meester van dre jaeren is dat nae expiratie vañ 5 jaaren apparent onbequaem sal syn its meer inde kunste kunnen doen blyvende verder in volle viguer de resolutie van gĩsteren opt selve subject genomen.«

[2]) = bald.

G. Galland.

Litteraturbericht.

Aesthetik.

Woermann, Karl, Was uns die Kunstgeschichte lehrt. Einige Bemerkungen über alte, neue und neueste Malerei. Dresden, L. Ehlermann, 1894. 8°, IV u. 202 S.

Wer dem modernen Kunstleben nahe steht, wird dieses Buch nicht ohne eine gewisse Spannung in die Hand nehmen. Die letzten Ankäufe der Dresdener Gemäldegalerie haben ja in allen Lagern der Künstlerschaft wie des Publicums ein beträchtliches Aufsehen erregt, sogar eine leidenschaftliche kleine Litteratur hervorgebracht: natürlich horcht man desshalb auf, wenn der das Wort nimmt, den man für den intellectuellen Urheber jener ausgesprochen »neuesten« Erwerbungen hält. — In seiner klaren und durchdachten Darstellungsweise setzt W. auseinander, was kein Kunsthistoriker ihm bestreiten möchte: dass die Kunstgeschichte schliesslich nur die wirklich gültigen Meister verewigt, indem der etwa irrthümlich mitgenommene Ballast an Namen mit unfehlbarer Sicherheit allmählich wieder von ihr ausgestossen wird, und dass die Gültigkeit dieser Meister in praxi durch ihre nie aufhörende Anerkennung seitens der Kunstfreunde eine Bestätigung findet. Indem er dann ferner nachweist, dass alle diese Meister sich als echte Söhne ihrer Zeit und ihres Vaterlandes bethätigten und ausserdem durchaus selbständig dastanden, d. h. die Welt mit ihren eigenen Augen und anders als andere Menschen ansahen, zieht W. aus der Kunstgeschichte die Lehre, dass die Lebenden, von Stümpern abgesehen, Recht haben. Also haben nicht nur die Freilichtmaler im Allgemeinen Recht, sondern auch die Extravaganten unter ihnen — abermals von den »Stümpern« abgesehen. Die darauf folgende Besprechung der deutschen Pleinairisten, mit ihrer entschiedenen Absicht, zu vermitteln und aufzuklären, wird aber schwerlich eine allgemeinere Zustimmung finden. W. meint, die intensive Auffassung des Lichts und seiner vibrirenden Spiele, gegenüber der scharfen Auffassung der Formen, liege physiologisch im Auge des modernen Menschen begründet (insofern seien die Farbensymphoniker echte Söhne ihrer Zeit), und für die Selbständigkeit künstlerischer Persönlichkeiten gebe es kein Maass und also keine eigentliche Schranke. Da W. jedoch häufig von den Stümpern spricht, die jede Richtung abschüttele, und auch unter den Werken der von ihm als Beispiele angezogenen Meister gradatim unterscheidet,

ohne sich über die Richtschnur seiner Urtheile zu äussern, so bleibt eine gewisse Unklarheit über die Methode und den Charakter seiner Aesthetik bestehen. Dieser Eindruck wird noch dadurch erhöht, dass man vergebens ein Wort über die noch vorwiegende Unfähigkeit der Künstler, für normale Augen glaubhafte Lichtwunder zu malen, und ebenso vergebens eine Abwehr des verwirrenden kraftgenialischen Posaunens so mancher Herolde alles »Neuesten« sucht. *O.*

Architektur.

Das Münster in Bern. Festschrift zur Vollendung der St. Vincenzkirche von Dr. **B. Haendcke** und **Aug. Müller.** Bern, Schmid, Francke & Co. 1894.

Immer mehr bürgert sich auch bei uns die Sitte ein, besondere festliche Begebenheiten zum Ausgangspunkte von litterarischen Einzel- oder Sammel arbeiten zu machen, die je nach dem Anlass in mehr oder minder directer Beziehung dazu stehen. Unter der Zahl der litterarischen Denksäulen dieser Art, welche das vergangene Jahr hat errichten sehen, gebührt dem Berner »Münsterbuche« von Berthold Haendcke und August Müller ein hervorragender Platz. Wie die Verfasser im Titel selbst angeben, knüpft sich das Erscheinen dieses Werkes an ein Ereigniss, das in der That in den Annalen der Bundeshauptstadt mit goldenen Lettern verzeichnet zu werden verdient und als ein kunstgeschichtliches Ereigniss ersten Ranges nicht nur für die Stadt, sondern das ganze Land bezeichnet werden kann. Noch ist sie nicht vollendet die luftige Pyramide Meister Beyer's, dem es beschieden erscheint, seinen Namen für alle Zeiten mit drei der herrlichsten Schöpfungen deutscher Spätgothik in Süddeutschland verbunden zu sehen, noch wird im Innern manches zu erneuern und zu ergänzen übrig bleiben, die Zeit steht doch aber unmittelbar bevor, in der endlich der altehrwürdige Bau des Matthäus Ensinger fertig dastehen wird, ein ehrenvolles Zeugniss für den Opfersinn und die Zähigkeit des Berner Bürgerthums. Die Vollendung des Münsters bedeutet den Abschluss des wichtigsten Capitels in der Kunstgeschichte der alten Bärenstadt, zugleich aber auch die Einlösung einer alten Ehrenschuld an Meister Ensinger und seine Nachfolger, an der ganz Deutschland Antheil nimmt.

In glücklicher Weise haben sich auch diesmal ein Kunstgelehrter und ein praktischer Künstler zu gemeinsamer Arbeit zusammengefunden. Wie beide im Vorworte solidarisch für einander eintreten, so ist auch im Werke selbst nirgends eine Trennung des Antheils vorgenommen, den der eine oder der andere der beiden Autoren an den betreffenden Untersuchungen hat. Das erzielte Resultat ist die beste Rechtfertigung dieses gemeinsamen Vorgehens. Im Grossen und Ganzen werden wir wohl aber nicht fehl gehen, wenn wir dem Privatdocenten der Kunstgeschichte an der Universität Bern, Berthold Haendcke, das Hauptverdienst um die geschichtliche Forschung und die kunstgeschichtliche Würdigung des Bauwerkes zuschreiben, während der bauleitende Architekt des Münsters, August Müller, wie kein Anderer in der Lage war, die eigentliche Baubeschreibung des Münsters zu liefern. Man merkt durchweg, wie die

archivalische Forschung von praktischen Erwägungen geleitet und anderseits die bauliche und künstlerische Untersuchung des Bauwerkes von weiteren historischen Gesichtspunkten aus vorgenommen worden ist. Das Münsterbuch reiht sich in dieser Beziehung würdig den neuesten Monographien hervorragender Kirchenbauten an, unter denen Fr. Schneider's Mainzer Dom immer noch den ersten Platz behauptet.

Besonders erschwerend für die baugeschichtliche Forschung wirkte auch diesmal das Fehlen aller Bauacten. Abgesehen von vereinzelten urkundlichen Nachrichten musste somit in der Hauptsache das Werk selbst zum Reden gebracht werden, die Sprache der Steine wie so oft für die schriftliche Ueberlieferung eintreten. Wie die Verfasser mit rühmenswerther Bescheidenheit im Vorworte selbst äussern, sind sie weit entfernt, ihre Untersuchungen über die Baugeschichte des Münsters als etwas Abgeschlossenes zu betrachten, immerhin kann man aber sagen, dass dank ihren Bemühungen die Entstehung, wie die allmählige Fortführung des Bauwerks von Math. Ensinger an bis auf A. v. Beyer in den Hauptzügen nunmehr festgelegt erscheint.

Der Plan zum Neubau eines Gotteshauses an Stelle der alten Leutkirche in Bern geht bis ins Jahr 1406 zurück. Gleichzeitig mit dem neuen Rathhause sollte sich hoch oben über den silbergrauen Fluthen der Aare ein prächtiger Kirchenbau erheben, ein Zeichen der Macht und der Frömmigkeit des Bürgerthums. Nach längern Verhandlungen einigte man sich zu der Berufung eines ausländischen Werkmeisters, des Sohnes des berühmten Dombaumeisters von Ulm, Matthäus Ensinger, mit dessen Eintritt im Jahre 1420 die Baugeschichte des Münsters anhebt. Die am Hauptportal in Stein gehauene Urkunde nennt als Tag der Grundsteinlegung den 11. März 1421. Die Hauptschwierigkeit für eine energische Förderung des Baues bestand darin, dass die alte Leutkirche innerhalb des Grundplanes der neuen Kirche so lange als möglich für die gottesdienstliche Benutzung zu erhalten war, und somit zunächst nur die das kleine Gotteshaus umschliessenden Theile des Neubaus in Angriff genommen werden konnten. Da zudem gleichzeitig im Süden an der heute noch vorhandenen gewaltigen Terrassenmauer des damaligen Kirchhofes gebaut, und hierfür ein bedeutender Theil des Baufonds verwendet wurde, so ist nicht zu verwundern, dass man erst im Jahre 1452, nachdem Meister Ensinger sein Werk längst verlassen hatte, mit dem Abbruch der Leutkirche vorgehen konnte. Man führte nunmehr auch das Mittelschiff soweit auf, dass Ende der sechziger Jahre die Seitenschiffe eingewölbt werden konnten. Ebenso beseitigte man einen alten Thurm, der nördlich am Chore stand, um auch hier die Arbeiten zum Abschluss zu bringen. Seit 1489 sehen wir dann das Hauptinteresse sich dem Thurmbau im Westen zuwenden, dessen Unterbau noch zu Ensinger's Zeiten errichtet war. Trotz auftretender Risse und Sprünge in Folge der Senkung des Untergrundes wird der Weiterbau vorgenommen, und der untere Theil bis zum Oktogon noch vor Ablauf des Jahrhunderts vollendet. Erst nach langer, durch die Wirren der Reformationszeit verursachter Pause erfolgte schliesslich im Jahre 1573 auch die Einwölbung des Mittelschiffes und zwar in der für diese späte Zeit charakteristischen Weise ohne Busung und

ohne Einbindung der Rippen des Netzwerkes in das Mauerwerk der Kappen. Dass ursprünglich einfachere Kreuz- oder Sterngewölbe geplant waren, geht aus der Anordnung der Dienste an den Arkadenpfeilern deutlich hervor. Bis auf den Thurm war das Münster nunmehr vollendet. Noch einmal wird ein kräftiger Anlauf genommen, auch diesen Theil zum Abschluss zu bringen. Meister Daniel Heintz von Basel macht im Jahre 1592 einen neuen Plan; ein grosser Theil der Werkstücke liegt bereits fertiggestellt auf dem Platze, als plötzlich im Jahre 1598 aus unbekannten Gründen die Arbeit wieder eingestellt wird. Seit dieser Zeit erst scheint der Plan zur Vollendung der Westfront endgiltig aufgegeben zu sein.

Der erste Theil der Baugeschichte des Münsters ist hiermit zu Ende. Der folgende Abschnitt, der die Geschichte der Restauration und Vollendung des Münsters von dem folgeschweren Entschlusse der Bürgerschaft vom 1. Sept. 1847 an bis in unsere Tage hinein enthält, ist von den Verfassern mit einer Ausführlichkeit behandelt, die in keinem Verhältnisse zum Uebrigen zu stehen scheint, vom localgeschichtlichen und localpatriotischen Standpunkte aus aber ihre volle Berechtigung hat. Man sieht, welche Schwierigkeiten zu überwinden waren und welche Opfer es gekostet hat, bis endlich das ersehnte Ziel erreicht war. Das Studium dieses Capitels dürfte mancher Stadtgemeinde in deutschen Landen zur Nacheiferung ganz besonders zu empfehlen sein.

Der Geschichte folgt die Beschreibung des Baues. Der Uebersichtsplan auf S. 57 zeigt die drei Gotteshäuser, nämlich: 1. die noch aus der Zeit der Gründung Berns stammende alte Capelle, 2. die Leutkirche von 1276 und 3. das Münster, alle drei an derselben Stelle liegend und so ineinander geschachtelt, dass nach der damals allgemein bei kirchlichen Neubauten befolgten Regel der Altar an der ursprünglichen Stelle belassen werden konnte. Hierbei nimmt das Münster etwa das Dreifache der Grundfläche der alten Leutkirche ein. Der Grundriss zeigt eine dreischiffige basilikale Anlage ohne Querschiff, mit einem durch fünf Seiten des Achtecks geschlossenen Chor und einem westlichen Frontthurm in der Hauptaxe, der wie in Esslingen und Ulm, mit seiner untern Halle sich frei nach dem Mittelschiff öffnet. Durch Anlage eines besonderen Priesterchores erscheint anderseits das Mittelschiff im Osten um zwei Joche verkürzt, während die entsprechenden Theile der Seitenschiffe als gesonderte Nebenräume behandelt und zu Capellen ausgebildet worden sind. Auch äusserlich treten diese geradlinig geschlossenen Capellen als besondere Bautheile auf, sowohl weil sie höher geführt sind als die Abseiten, als auch weil hier die zwischen den Strebepfeilern des Langhauses angebrachten Seitencapellen weggelassen sind. Der Bau erfährt dadurch an dieser Stelle statt einer Verbreiterung durch Anlage eines Querschiffes eine Einziehung des Grundrisses, die ungünstig wirkt und weder in Esslingen noch in Ulm vorkommt. Das Fehlen eines Querschiffes an sich ist freilich nicht auffallend, indem die gothischen Predigtkirchen Süddeutschlands bekanntlich fast durchweg diesen Bautheil entbehren. Südlich an den Hauptchor, nur von diesem zugänglich, lehnt sich die im Jahre 1471 vollendete einstöckige Sacristei an. Wie aus dem im S. Vincenzstift-Documentalbuche niedergelegten

Bauprogramme hervorgeht, hatte der Umstand, dass »etliche sonderbare Personen aus Eifer und Andacht Capellen und Altäre aus eigenen Mitteln zu stiften vorhätten«, eine wesentliche Rolle bei der Idee eines Neubaues und dem entsprechend auch bei der Plangestaltung gespielt. Matth. Ensinger fand sich hiermit in bekannter Weise ab, indem er die Strebepfeiler des Langhauses in das Innere hineinzog und die Zwischenräume zu Capellen neben den Abseiten verwendete. Auf diese Weise erscheint das Langhaus den fünf Jochen entsprechend beiderseitig mit Capellen eingefasst, bis auf zwei Stellen, an der Nordseite, wo Seiteneingänge angeordnet werden mussten. Wie die Verfasser nachweisen, ist aus Verkehrsrücksichten nicht in üblicher Weise mit dem Chor, sondern im Westen und Süden begonnen worden. Leider können wir auf die mit grosser Sorgfalt geführten Untersuchungen über den weiteren Gang der Bauarbeiten am Münster hier nicht näher eingehen. Die Verfasser sind offenbar bemüht gewesen, unter Umgehung des üblichen Hypothesenkrams nur die einigermassen gesicherten Ergebnisse in Verbindung zu bringen, und wenn irgendwo, so zeigt sich hier der Erfolg eines zielbewussten Zusammenwirkens von Praktiker und Gelehrten. Insbesondere verdienen rühmend hervorgehoben zu werden die eingehenden Untersuchungen über den Thurmbau, wo die Abweichungen vom ursprünglichen Plane bereits bei der Maasswerkgurtung des zweiten Geschosses anheben und die Klagen über die »Gepresten« in Folge der ungenügenden Fundamentirung nicht abreissen. Hier im Westen steht denn auch dem Bauwerk die wesentlichste Veränderung bevor, wie ein vergleichender Blick auf die Westansicht des Münsters vom Jahre 1890 (S. 56) und auf die Beyer'sche Aufrisszeichnung der neuen Westfaçade (S. 79) darthut. Aus dem plumpen Unterbau mit seinen geschlossenen Fenstern und vermauerten Oeffnungen ist unter möglichster Bewahrung des Vorhandenen ein harmonisch gegliederter Baukörper geworden, der den beiden Stockwerken des Achtecks mit dem hohen durchbrochenen Helm darüber als wirkungsvolle Basis dienen wird. Wir erfahren dabei, dass mangels einer alten Visirung Meister Beyer für die mit dem obern Stockwerke des Oktogons beginnenden gänzlich neu zu errichtenden Theile sich die alten Böblinger'schen Pläne für den Ulmer und Esslinger Thurm zum Muster genommen hat.

Sorgfältige Grundrisse und Schnitte erleichtern das Studium dieses wichtigen Abschnittes und erläutern die zur Sicherung des Bauwerkes vorgenommenen bautechnischen Massnahmen, insbesondere die Verstärkungen der Fundamente und der untersten Tragebögen. Eine etwas eingehendere Behandlung hätten wir für den sich an die Baubeschreibung anschliessenden Abschnitt über die kunstgeschichtliche Stellung des Berner Münsters erwartet. Hier konnte wohl etwas weiter ausgeholt und über Esslingen und Ulm hinausgegangen werden. Um so ausführlicher ist der letzte Abschnitt bearbeitet, der die Plastik und Malerei am Aeussern wie im Innern des Münsters zum Gegenstande hat. Ein überreicher Stoff liegt hier vor. Insbesondere gehört das berühmte Hauptportal unter der Thurm-Vorhalle mit seinem Figurenschmucke zu den umfangreichsten Werken dieser Art. Als Urheber desselben ist »ein niederländischer Westphaler«, der Werkmeister Erhard Küng, anzusehen, der

mit Recht als ein Künstler von grosser technischer Gewandtheit und Routine, aber ohne eigentliche Charakteristik in seinen Figuren bezeichnet wird. Der Hauptfehler liegt auch hier in dem Umstande, dass in üblicher Weise die Darstellung des jüngsten Gerichtes sich nicht auf das Tympanon beschränkt, sondern Stirnfläche und Leibung des Portalbogens mit für die Composition verwendet worden sind. Die Hauptpersonen des Vorganges sind dadurch räumlich zu weit von dem Hauptbilde getrennt, dessen Wirkung ausserdem durch eine Rosette im obersten Theile arg beeinträchtigt wird. Ueber den Versuch, die Berner Portalsculpturen Meister Küng's mit einer auf Claux Sluter zurückzuführenden Dijoner Schule in Verbindung zu bringen, enthalten wir uns aus Unkenntniss des einschlägigen Materials der Beurtheilung. Der alte Freskenschmuck der Vorhalle ist leider so schlecht erhalten und durch Uebermalung so entstellt, dass die Verfasser mit Recht flüchtig darüber hinweggehen. Für die innere Ausschmückung des durch seine schönen Verhältnisse ausgezeichneten Gotteshauses ist auch hier der Purismus der Reformationszeit verhängnissvoll geworden, wenn sich auch nicht bestimmt nachweisen lässt, dass der ehemalige reiche Holz-Lettner dem Vandalismus der Glaubenseiferer zum Opfer gefallen ist. Eine ausführliche Behandlung widmen die Verfasser dem aus den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts stammenden schönen Chorgestühl, dessen Entwurf auf den berühmten Berner Maler und Dichter Nicolaus Manuel gen. Deutsch zurückgeht, zugleich dem Urheber der reichen Bemalung des Chorgewölbes. Den Hauptschmuck des Chores bildeten einst die grossen Glasgemälde, von denen leider nur ein Theil — vor allen das herrliche zwischen 1460 und 1470 entstandene Dreikönigsfenster — erhalten ist. Mit der Beschreibung der Glocken — die älteste trägt die Jahreszahl 1403 — schliessen die Verfasser ihre sorgfältige und von sichtlicher Liebe zum Gegenstande getragene Arbeit.

Einen wichtigen Theil des Münsterbuches bilden die Abbildungen. Sowohl die auf besonderen Tafeln beigegebenen Phototypien von Brunner und Hauser in Zürich nach Aufnahmen von H. Völlger als auch die zahlreichen Textillustrationen verdienen uneingeschränktes Lob; schliesslich muss auch die typographische Ausstattung des Werkes durch die Verlagsfirma Schmid, Francke & Co. in Bern rühmend hervorgehoben werden. So ist denn das Haendcke-Müller'sche Münsterbuch nach allen Richtungen als eine Ehrengabe zu bezeichnen, würdig des Anlasses, aus dem es entstanden, würdig des Zweckes, dem es dient. *Oechelhäuser.*

San Francesco in Rimini, von **Fritz Seitz,** Architekt. 10 S. fol. mit 5 Kupfertafeln und 2 Abbildungen im Text. Berlin, 1893. Ernst & Sohn.

In der vorliegenden Arbeit des, durch die Aufnahme des Heidelberger Schlosses aus Anlass von dessen beabsichtigter Wiederherstellung, auch weiteren Kreisen der Kunstfreunde auf das Vortheilhafteste bekannt gewordenen Verfassers begrüssen wir mit Freuden die erste Publication eines interessanten Baudenkmals, die seiner Bedeutung nach jeder Richtung, sowohl was die zeichnerische Darstellung, als die Beschreibung, Würdigung und Geschichte des

Monuments betrifft, gerecht wird (erschienen im Jahrgang 1893 der Zeitschrift für Bauwesen, und auch als Separatabdruck daraus). In ebenso sorgfältigen als wirkungsvollen Aufnahmen wird uns das Aeussere und Innere des Baues, seiner Anlage und Detaildurchbildung nach, genau vorgeführt. Im Text sind vor Allem die Bemerkungen wichtig, die wir dem ebenso scharf als fein blickenden Auge des Architekten zu verdanken haben; so die Hervorhebung dessen, dass man in der Durchbildung des Innern die ordnende Hand eines Architekten vermisst, die darin namentlich in der Anordnung des Einzelnen zu ihrem Rechte gekommen wäre. Als Beweis dafür wird auf die Häufung nichtssagender Gliederungen am Sockelgesims, und wie dieselben nicht einmal zu dem Grunde der Pilaster passen, hingedeutet, und betont, dass an den Pfeilern die Gliederungen nur der Skulpturen wegen da zu sein scheinen. Die Richtigkeit der Ueberlieferung, wonach die Capelle des hl. Sigismund (die erste rechts) zuerst ausgeführt worden sei, wird an den Formen der Architektur als sehr wahrscheinlich nachgewiesen: die an ihren Details vorkommenden starken Anklänge an das Gothische nehmen allmälig an den Einzelheiten der Capitelle und sonstigen Gliederungen an den übrigen Capellen der rechten Seite ab, und sind an denen der linken Seite nahezu ganz verschwunden. Auch auf die sich jetzt sehr fühlbar machende Abwesenheit der Malerei, welche die gegenwärtig als zerrissen erscheinenden einzelnen Theile der bildnerischen Decoration einst zu einem harmonischen Ganzen verband, sie an den durch einfache Malereien belebten Wandflächen als besondere Ruhepunkte, wozu sie ursprünglich bestimmt waren, erscheinen liess, wird mit vollem Rechte aufmerksam gemacht. Was die Geschichte des Baues anlangt, so hebt d. V. aus dem bisher schon bekannten urkundlichen Materiale (den Briefen Alberti's, Matteo de Pasti's, Giovanni's d' Alvisio und Matteo Nuti's, deren Abdruck er in sorgfältiger, mit den Originalen neuerlich collationirter Form wiederholt) manche Momente hervor, die seinen Vorgängern — so vor Allem dem ebenso weitläufigen als oberflächlichen Yriarte — theils entgangen, theils von ihnen falsch ausgelegt worden waren, wodurch denn die bisher angenommenen Daten über den Verlauf der Arbeiten in manchem Punkte modificirt werden. So kann sich die Einweihung im Jubiläumsjahr 1450, wovon die Inschrift der Façade berichtet, nur auf einige Capellen des Innern (vor Allem die des hl. Sigismund) bezogen haben, denn für sie ordnet der Bauherr Sigismondo Malatesta in einem Briefe vom 7. April 1449 (Gaye, I, 159) schon die Ausmalung an. Erst nach 1450 — für die Façade erst 1454 — lieferte L. B. Alberti ein Modell für's Ganze und Zeichnungen zu einzelnem Detail (Säulencapitelle). Im December 1454 war die Façade noch nicht über Sockelhöhe gediehen, die neuen Seitenverkleidungswände der Kirche aber schon in voller Ausführung begriffen. Nicht auf sie — wie bisher alle Ausleger annahmen — sondern auf die Hauptfaçade — wie Seitz scharfsinnig nachweist — beziehen sich die Ausführungen in den Briefen Matteo da Pasti's und Nuti's. Der Bauherr wollte höchst wahrscheinlich sein und der Isotta Grabmal (vielleicht auch das seiner Vorfahren) an der Hauptfront aufgestellt haben. Dafür hatte Alberti rechts und links vom Portale rechtwinklige Nischen vorgeschlagen, die er in einem

späteren Project in solche von segmentförmigem Grundriss umwandelte (um einen Pfeiler der alten Kirchenfront nicht anschneiden zu müssen). Um diese Nischen nun dreht sich die Discussion in den angeführten Schreiben. Sie wurden dann durch die jetzigen Blindbogenfelder ersetzt, weil sich Sigismondo entschlossen hatte, die Grabdenkmäler in das Innere der Capellen zu versetzen. Dass aber ursprünglich dieselben in den Nischen zu Seiten des Portals Aufstellung finden sollten, ist auch aus der Darstellung der Façade auf der Denkmünze Pasti's, die er nach einer Stelle seines Briefes gerade zur selben Zeit in Arbeit hatte, zu ersehen. *C. v. Fabriczy.*

Ant. Giuseppe Fosco, La Cattedrale di Sebenico ed il suo architetto Giorgio Orsini detto Dalmatico. Seconda edizione accresciuta ed illustrata. Sebenico, tipi della Curia vescovile 1893. gr. 8°. 102 SS. mit 21 Textillustrationen.

Die vorliegende Schrift des jüngst verstorbenen kunstsinnigen Bischofs von Sebenico — sie erscheint hier nach zwanzigjähriger Zwischenzeit in völlig umgearbeiteter, durchaus auf urkundlicher Grundlage ruhender Gestalt — verdient nicht blos desshalb unsere Aufmerksamkeit, weil sie die Baugeschichte eines der merkwürdigsten Denkmäler Dalmatiens aus der Zeit des Uebergangs von der Gothik zur Renaissance klarlegt, sondern nicht weniger auch aus dem Grunde, weil wir ihr zuerst reicheres, actenmässig beglaubigtes Material über dessen Architekten, den bisher so unvollständig gekannten Meister Giorgio da Sebenico, verdanken, indem sie uns nicht blos seine Thätigkeit an dem Hauptwerke seines Lebens erschliesst, sondern auch alle sonst über ihn aufzutreibenden Daten gesammelt hat, so dass sich uns nun seine künstlerische Persönlichkeit als eine greifbare darstellt.

Zuerst begegnen wir ihm in dem Vertrag, den am 22. Juni 1441 die Procuratoren des zehn Jahre vorher begonnenen Dombaus zu Sebenico mit ihm abschliessen. Darin verpflichtet sich »Magister Georgius lapicida quondam Mathei de Jadra habitator Venetiarum« auf sechs vom Monat August beginnende Jahre (bis dahin wollte er nämlich die Uebersiedelung seiner Familie von Venedig nach Sebenico bewerkstelligt haben) gegen einen Jahresgehalt von 115 Goldukaten die Bauleitung zu übernehmen. Dass die mit ganz Dalmatien unter der Oberhoheit der Republik stehenden Sebenicaner sich ihren Architekten aus Venedig holten und dass sie einem dort ansässigen Landsmann den Vorzug gaben, erscheint natürlich, ebenso dass dieser seine künstlerische Ausbildung nicht im heimathlichen Zara, sondern in dem reichen Kunstleben der Lagunenstadt gesucht und sich für die Ausübung seines Berufs dort niedergelassen hatte. Ueberdies war er mit einer Tochter der Stadt aus, wie es scheint, guter Familie, Elisabetta da Monte, verheirathet und durch sie in den Besitz eines Hauses im Kirchspiel von S. Marcellino gekommen. Und da er schon 1441 Familie besass, so können wir seine Geburt in keinem Falle nach 1420 setzen, werden sie vielmehr einige Zeit vor diesem Jahre annehmen müssen; denn er musste sich ja durch seine — bisher leider gänzlich unbekannten — Leistungen in Venedig schon einen gewissen Ruf erworben haben (und dass er diesen besass, bezeugt schon die Höhe des ihm zugestandenen Jahresgehalts), um der

Leitung eines so bedeutenden Unternehmens, wie es der Dombau von Sebenico war, würdig erachtet zu werden. Jedenfalls hatte er, dies lässt sich aus Stil und Formen aller seiner Werke herauslesen, seine Sporen in dem Künstlerkreise verdient, der um die Brüder Giovanni und Bartolommeo Buon gravitirte, die ja in ihren frühesten Schöpfungen zu Beginn des 15. Jahrhunderts noch durchaus der Gothik huldigend, in ihren spätesten gegen die Mitte des Quattrocento den Uebergang zur Renaissance angebahnt hatten (Porta della Carta). Diesem Uebergangsstil gehört denn, wie wir dies weiter unten des Näheren ausführen werden, auch das bedeutendste Werk unseres Meisters, eben der Dom von Sebenico, an.

Nachdem dessen Bau während der sechsjährigen Vertragszeit tüchtig gefördert worden war, trat eine Erschöpfung der dazu bestimmten Mittel ein, so dass die Arbeiten unterbrochen werden mussten. Giorgio benützte die Ruhepause, um vom März 1448 an im Dom zu Spalato gegen ein Entgelt von 306 Dukaten die Capelle des hl. Anastasius auszuführen. Schon in den Jahren 1444—47 hatte er ebendort in der Kirche S. Rainerio eine heute nicht mehr bestehende Capelle sammt Altar gegen eine Entlohnung von 115 Dukaten gebaut, wobei wir, da er ja in diesen Jahren an seine Aufgabe in Sebenico gebunden war, annehmen müssen, er habe nur das Project dazu geliefert und die Oberaufsicht über dessen Ausführung von Sebenico ausgeübt. Ende 1450 an den letzteren Ort zurückgekehrt, muss er dort vor Allem die Wiederaufnahme der Arbeiten am Dom eingeleitet haben, da wir wissen, dass sie seit diesem Zeitpunkt von neuem für einige Jahre ungehinderten Fortgang nahmen. Doch scheint seine gesammte Thätigkeit nun nicht mehr von dieser einen Aufgabe in Anspruch genommen gewesen zu sein; denn wir begegnen ihm schon im nächsten Jahre, jedenfalls nur vorübergehend, in Zara und dann in Venedig, woher er nach Ancona berufen ward, um dort am 2. October 1451 einen Vertrag über die Herstellung der Façade der Loggia dei Mercanti abzuschliessen, eine Arbeit, die er jedoch erst nach Verlauf von 2½ Jahren in Angriff nahm. Vorerst kehrte er nach Sebenico zurück und war dort vorzugsweise von dem am 1. März 1452 gegen die Summe von 600 Dukaten vertragsmässig übernommenen Bau der Domsacristei in Anspruch genommen. Erst nachdem er ihn in der vorausbestimmten Zeit fertig gestellt hatte, erhielt er im März 1454 einen Urlaub auf sechs Jahre, um, wie es im betreffenden Beschluss heisst, seinen sonst eingegangenen Verpflichtungen nachzukommen, mit der ausdrücklichen Clausel, dass er nach dessen Ablauf wieder zur Leitung des Dombaues, der inzwischen von den Werkleuten der Bauhütte weiter gefördert werden sollte, zurückzukehren habe.

Die nächsten sechs Jahre, bis Ende 1459, gehören nun den Bauten Giorgio's in Ancona an. Davon wurde, wie der gleichzeitige Chronist Barnabei berichtet, die Façade der schon früher von dem einheimischen Meister Giov. Lando aufgeführten Loggia dei Mercanti in den Jahren 1454—59, das Portal der von 1383—1421 erbauten Kirche S. Francesco (laut dem cinquecentistischen Chronisten Lando Ferretti gegen ein Honorar von 70 Dukaten) im Jahr 1455, das

von S. Agostino (beg. 1338) von 1456—59 aufgeführt. Ausserdem hatte unser Meister noch Zeit gefunden, die Façade der Kirche S. Maria in Cittanova in den Marken in Angriff zu nehmen, sie jedoch bei seiner Abreise nach Ancona unvollendet zurückgelassen, und erst seine Frau hatte dann bei ihrem Tode 1486 durch ein Legat für ihre Ausführung Sorge getragen. — Wo wir die Vorbilder sowohl für die Gesammtconception als für die Einzelformen dieser anconitanischen Schöpfungen unseres Meisters zu suchen haben, ist bekannt: in den an der Schwelle der Renaissance stehenden spätgothischen Bauten Venedigs, deren prächtigstes Musterstück wir in der Porta della Carta besitzen (1440—43). Am selbständigsten gibt sich Giorgio in der Kaufmannshalle, deren Façade Burckhardt für eine der geistvollsten erklärt, welche die italienische Gothik überhaupt hervorgebracht hat. Doch weisen auch ihre Einzelformen: die Friese und Simse mit den spätgothischen, kräftig herausgearbeiteten Laubgewinden, die in Statuennischen aufgelösten, fialenbekrönten Pfeiler, die gewundenen Säulchen und das reiche Maasswerk der Arcaden der obern Loggia, deutlich auf jene Quelle zurück. Viel enger noch ist der Anschluss geradezu an die Porta della Carta in dem Portal von S. Francesco, weil er sich nicht nur in den Formen, sondern ebenso auch in der ganzen Composition kund gibt, obwohl dem Meister trotzdem Originalität und Geschick der Handhabung nicht abzusprechen sind. Alle diese Portale mit ihren aus Statuennischen bestehenden Seitenumfassungen, mit ihrem von einem Wald von Fialen und Spitzgiebeln gebildeten Baldachinaufsatz sind übrigens nur Weiterbildungen jenes einfachen Typus, der unseres Wissens zuerst an S. Domenico (1390) und S. Agostino (1412) in Pesaro auftaucht. Während nun aber am Portal von S. Francesco die Formen und Profilirungen des architektonischen Gerüstes nach dem Vorbilde jenes venetianischen Prachtstückes durchaus gothisch gebildet sind (dorther entnahm unser Künstler auch das Motiv der den Rahmen der eigentlichen Thüröffnung rings umziehenden, in stärkstem Relief daraus hervorspringenden Heiligen(?)-Köpfe, das er auch an den Absiden und dem Seitenschiffgesimse des Domes von Sebenico wiederholte), athmen die figürlichen Skulpturen (namentlich auch die ebenerwähnten Köpfe) durchaus schon den energischen Realismus der Renaissance. Ein weiterer Schritt in dieser Richtung gibt sich nun aber im Portal von S. Agostino kund. Wäre nicht die in Anlage und Ornamentik noch gothische eigentliche Portalnische mit ihren gewundenen Säulchen, von reichen Laubgewinden bedeckten Kehlen und Kämpfersimsband (zwischen dessen Blättern auch hier wieder Köpfe hervorgucken), die wohl noch spitzbogigen Statuennischen der seitlichen Umrahmungspfeiler mit ihrer fialenartigen Krönung vermöchten den entschiedenen Renaissancecharakter der Composition als Ganzen nicht zu alteriren. Denn dieser bricht nicht nur an ihren sonstigen Detailformen und den Profilirungen der Gesimsabschlüsse überall siegreich durch, sondern prägt in den zwei die seitlichen Tabernakelpfeiler tragenden cannelirten Säulen mit ihren reichen korinthisirenden Capitellen, sowie den den ganzen Bau zu äusserst umsäumenden Pilasterbändern mit ihren zierlichen Capitellen und reichen Kandelaber- und Arabeskenfüllungen dem Werke geradezu seinen entschiedenen Stempel auf. Ja die Formen der letzt-

erwähnten Theile des Bauwerks sind so fortgeschritten, dass es höchst wahrscheinlich ist, sie gehören nicht mehr unserem Meister, sondern einem Nachfolger an, der das bei seinem Abgang — wie die Localtradition berichtet — unvollendet zurückgelassene Werk beendigt haben wird. Auf keinen Fall gehört ihm der Statuenschmuck unseres Portals an, wie sich aus dem Vergleich mit jenem von S. Francesco klar ergibt: das Leben, die Leidenschaft, die in diesen energisch bewegten Gestalten pulsirt, entspringt schon einer entwickelteren Stufe des Realismus. Ueber ihren Schöpfer liess sich aber bisher kein urkundlicher Nachweis ermitteln.

Gegen Ende 1459 finden wir Giorgio wieder am Dombau von Sebenico thätig, dem er nun — soweit wir wenigstens aus den zur Verfügung stehenden Documenten schliessen können — in den nächsten Jahren ausschliesslich seine Thätigkeit widmete. Erst am 23. Juni 1464 tritt er auf ein Jahr in die Dienste der Gemeinde Ragusa, um mit dem ebenfalls dahin berufenen Michelozzo sowohl die Wiederherstellung des am 8. August 1462 durch eine Feuersbrunst verwüsteten Pal. del Governo, als den Bau zweier Befestigungsthürme (Torre Minze oder Minceta und Torre di S. Caterina) auszuführen. Dabei muss nach dem Zeugniss der Urkunden die Rolle Michelozzo's mehr die eines obersten Berathers gewesen sein, während betreffs Giorgio's — trotzdem ihm stets die Qualification eines »Ingeniarius« oder »Prothomagister« gegeben wird — doch vertragsmässig ausbedungen erscheint, er solle gehalten sein, gegen ein Jahresgehalt von 600 Ipperperi (?) ohne weitere Vergütung »laborare de scarpello cum manu sua et alia facere de artificio suo prout sibi ordinabitur per Officiales supremos Comunis nostri«. Nach Ablauf eines Jahres wird der Vertrag mit ihm erneuert; doch scheint der Ausbruch der Pest in Ragusa in der zweiten Hälfte 1465 seiner dortigen Thätigkeit ein Ziel gesetzt zu haben, weil wir ihm in dieser Zeit wieder in Sebenico begegnen. Auch wissen wir nichts davon, dass er nochmals nach Ragusa zurückgekehrt wäre. Dagegen baute er 1466 an der Erweiterung des bischöflichen Palastes zu Pago, schloss einen Vertrag betreffs Ausführung einer Capellenfaçade in der Pfarrkirche und im folgenden Jahre einen solchen über den Bau der Capelle des hl. Nicolaus in der Kirche S. Margherita ebendort, den er sich verpflichtete, durch einen seiner Schüler ausführen zu lassen. Er selbst kehrte 1467 nach Sebenico zurück; dort begegnet uns sein Name in diesem und dem folgenden Jahr wiederholt in notariellen Acten. Eine letzte Abwesenheit unseres Meisters endlich, und zwar diesmal in Rom, ist durch einen Notariatsact vom 7. Mai 1470 bezeugt, womit er von den Procuratoren der Kathedrale in der Nachlasssache des zu Porto verstorbenen Bischofs derselben zur Vertretung ihrer Ansprüche bevollmächtigt wird. Ob ihn künstlerische Interessen schon früher dahin geführt, oder ob er die Reise erst zu dem eben angegebenen Zwecke zu unternehmen hatte, bleibt unentschieden; jedenfalls gibt der ihm gewordene Auftrag Zeugniss für die Achtung und das Vertrauen, dessen er sich unter seinen Mitbürgern erfreute, sowie dafür, dass er sich durch seine persönlichen Eigenschaften tauglich erwies »ad comparendum coram SS. D. N. Paulo divina providentia Papa II nec non coram quocumque alio judice, judicio, officio seu tribunali, tam ecclesiastico

quam saeculari urbis Romae«, wie die Worte seiner Bestallung lauten. Wann er aus Rom zurückkehrte, wissen wir nicht; im Jahr 1472 aber ist seine Anwesenheit in Sebenico wiederholt, dagegen eine neuerliche Abwesenheit bis zu seinem im November 1475 erfolgten Tode nicht mehr bezeugt.

Der Meister hinterliess seine Familie, die aus Frau, einem Sohne und zwei Töchtern bestand, in grossem Wohlstande, wie nicht nur der Besitz von Grundstücken und einem Hause in Sebenico, von mehreren Häusern in Venedig, sondern namentlich der Umstand beweist, dass sein Sohn, ohne einen bestimmten Beruf zu ergreifen, von den Renten des Erbgutes lebte, und die Mutter bei ihrem Tode nur den vierten Theil ihres Vermögens ihm vermachte, drei Viertel aber zu wohlthätigen Stiftungen bestimmte. — Auch über den Familiennamen Giorgio's hat ein Fund im Archive zu Sebenico kürzlich Licht verbreitet. Während er selbst immer nur als »Magister Georgius quondam Mathei de Jadra, Magister Georgius Mathei Dalmaticus, Mistro Zorzi tajapietra, Magister Georgius de Sebenico« bezeichnet wird, kommt sein Sohn in einem Act vom Jahre 1512 als »Ser Paulus q. Magistri Georgii Ursati« vor. Und ebendemselben wird mittelst Diploms vom 25. November 1540 vom venetianischen Statthalter Dalmatiens die Bestätigung seines ererbten Adels und Familiennamens Orsini verliehen. Ob die Behauptung des Entdeckers dieser Daten (Fed. A. Galvani, Il Re d'Armi di Sebenico, p. 162), die Familie stamme von den römischen Fürsten gleichen Namens ab und sei durch widrige Schicksale nach Dalmatien verschlagen und zur Ergreifung eines Berufs gezwungen worden, mit dem sich die Führung ihres adligen Namens nicht vertrug, auf einer thatsächlichen Grundlage beruhe, lässt sich seinen Angaben nicht entnehmen. —

Wir haben nun noch die Baugeschichte der Kathedrale von Sebenico kurz zu skizziren. Sie war zehn Jahre bevor Meister Giorgio ihren Bau übernahm, am 9. April 1431, von Antonio aus Venedig, dem Sohn Pier Paolo's delle Massegne, des einen von dem bekannten Bildner-Brüderpaar, als dreischiffiger, gothischer Langhausbau ohne Querschiff begonnen, ihr Baumeister aber durch Beschluss vom 23. April 1441 entlassen worden, weil sein Werk den daran gestellten Anforderungen nicht entsprach. Als Giorgio zwei Monate darauf zum Leiter des Dombaus berufen ward, fand er die Façade und die äussern Umfassungswände bis zur Höhe des Spitzbogenfrieses, und die Säulen des Hauptschiffes mit den sie verbindenden Spitzbogenarcaden, die letzteren wenigstens zum Theil, ausgeführt. Seine erste Arbeit war ohne Zweifel der Entwurf eines neuen Modells, aus dem die anzubringenden Aenderungen für die Fortführung des Baues zum mindesten summarisch ersichtlich sein mussten, wenn auch die Durchbildung des Einzelnen der Zeit der Ausführung überlassen blieb. Jene Aenderungen bestanden nun in der beträchtlichen Verlängerung des Kirchenkörpers durch Anfügung einer quadratischen Vierung (der ein wenn auch nicht über die Umfassungsmauern der Seitenschiffe vorspringendes Querschiff entsprach), und hinter ihr noch einer Travee, die als Chor bez. Tauf- und Sacramentskapelle zu dienen hatte und entsprechend den drei Schiffen durch drei polygone Absiden (eine grössere fürs Mittel- und zwei kleinere für die Seitenschiffe) geschlossen war. Dass die Bedeckung der Vierung durch eine Kuppel bereits

im Modell Giorgio's vorgesehen war, ist unzweifelhaft, denn die Vierungspfeiler wurden schon von ihm aufgeführt. Hingegen sind wir im Gegensatz zu d. V. der Ansicht, dass die Gestaltung der jetzigen Kuppel als achtseitiges spitzbogig zusammenschliessendes Klostergewölbe über einem octogonen, von doppelt so viel Fenstern durchbrochenen hohen Tambour, und die Art ihrer Ausführung, wie auch diejenige der Eindeckung des übrigen Kirchenkörpers keineswegs auch schon auf das Modell Giorgio's zurückgeführt werden dürfe. Haupt- und Querschiff sind nämlich als Halbkreis-, die Nebenschiffe als Viertelskreis-Tonnen, und zwar so eingedeckt, dass der Zwischenraum zwischen den von Säule zu Säule gespannten Gurtbogen durch aneinandergefügte Marmorplatten von circa 4 Meter Länge (gleich der Traveenweite) überbrückt, und die Decke also mit Vermeidung allen Holzwerkes innen und aussen im Halbkreis (bez. Viertelkreis) geschlossen erscheint. Auf gleiche Weise sind auch die acht Gewölbfelder der Kuppel zwischen ebensoviel Gurten aus Marmorplatten zusammengefügt, ein bei der Spannweite von circa 7 Meter nicht ganz leichtes Unternehmen. Nun zieht aber diese Art der Durchbildung des Deckenabschlusses so sehr die der Renaissance Venedigs so geläufigen Façadenabschlüsse in Rund- und halben Rundgiebeln nach sich, dass, wenn wir sie am Dom von Sebenico schon auf Giorgio zurückführen würden, er sie hier viel früher angewendet hätte, als sie an irgend einem venetianischen Bau vorkommen. Wir müssten daher in unserem Meister, da der Entwurf seines Baues zum mindesten um fünfzehn Jahre dem frühesten Renaissancebau Venedigs (S. Zaccaria) vorausgeht, den eigentlichen Schöpfer der venetianischen, ja, wenn wir bedenken, dass sein Bau kaum zwanzig Jahre nach ihrem ersten Auftreten in Florenz concipirt wurde, einen der frühesten Initiatoren der Renaissance überhaupt erblicken, — ein Schluss, der Charakter sowohl dessen, was er unzweifelhaft am Dom von Sebenico selbst ausgeführt, als was er anderswo (Ancona) geschaffen hat, nicht in Einklang zu bringen ist, da er sich darin durchaus auf dem Gebiete des Uebergangs von Gothik zu Renaissance, mit Vorwiegen der ersteren in den Formen, bewegt. Wir werden also die Prämisse, die zu diesem Schluss führt, nicht als richtig zu betrachten, vielmehr anzunehmen haben, dass die besprochenen Theile am Bau von Sebenico erst von seinen Nachfolgern in das Modell Giorgio's hineingetragen wurden. Der Widerspruch, der hiergegen in der Inschrift zu liegen scheint, die am letzten Pfeiler der Nordseite, an die Absiden anstossend, eingemauert, den Beginn der Bauarbeiten an dieser Partie (also ihre Fundamentirung) im Jahr 1443 angibt und mit dem Satze schliesst: »Hoc opus cuvarum fecit Magister Georgius Mattaei Dalmaticus« löst sich aber ganz natürlich, wenn wir den Ausdruck »cuvae (cupae, Tonnen)« nicht wie d. V. auf die Gewölbe des Baues, sondern auf die Absiden deuten. Denn welchen Grund hätte der Meister gehabt, in einer Inschrift, die den Beginn der Arbeiten an der Absidenpartie feststellt, sich als den Schöpfer der erst fünfzig Jahre später ausgeführten Gewölbe zu declariren? Dagegen hatte er alle Berechtigung, sich als den Vollender der Absiden zu bezeichnen, deren letzte (die mittlere) ein Jahr nach seinem Tode geschlossen ward. (Auch ist die obige letzte Zeile der hexametrischen Inschrift gewiss nicht schon 1443, sondern erst später, als die Chorpartie ihrer Voll-

endung nahe war, hinzugefügt worden; denn im ersten Falle wäre sie wohl auch im Versmaass der übrigen Zeilen verfasst.)

Der Fortgang der Arbeiten lässt sich nach dem Zeugniss, das die überall am Baue angebrachten Wappenschilder der auf einander folgenden Bischöfe, noch mehr aber der von zwei zu zwei Jahren wechselnden venetianischen Capitani der Stadt bieten, ziemlich genau verfolgen. 1444 waren die Arcaden des Innern und das über denselben hinlaufende Laubgesimse (in ganz ähnlicher Behandlung wie an der Loggia und am Portal von S. Francesco in Ancona) ausgeführt; zehn Jahre darauf die Sacristei, das in der Apsis des südlichen Nebenschiffs angeordnete Baptisterium, und die beiden Hauptportale an der Façade und am nördlichen Seitenschiff vollendet (das letztere muss seinen ziemlich rohen Formen nach zum grössten Theil noch vom Vorgänger Giorgio's herrühren), und bei des Meisters Tode alle drei Apsiden mit den davor gelegenen Chortraveen, die Vierungspfeiler, die Querschiffe bis auf Seitenschiffhöhe, und die triforienartige Aufmauerung über den Hauptschiffarcaden, die Giorgio angeordnet hatte, um dem Mittelschiff schlankere Verhältnisse zu geben, und die über den Seitenschiffen die Anlage einer Art von (jedoch unzugänglichen) Emporen nach sich zog (die eben mit den obenerwähnten Viertelstonnen eingewölbt sind), zum Abschlusse gediehen. — Unter seinem Nachfolger Niccolò di Giov. da Firenze, der in Traù ansässig war und am 1. Juli 1477 auf zehn Jahre zum Leiter des Dombaus ernannt wurde, ohne die Verpflichtung seiner beständigen Anwesenheit in Sebenico, wurde insbesondere der Aufbau des Mittelschiffs bis zum Gesimse, von dem die Tonnendecke aufsteigt, und die Aufmauerung der Kuppelvierung gefördert: der erstere war 1491 vollendet, die letztere zur selben Zeit bis an den achteckigen Kuppeltambour gediehen; auch das Querschiff und die Choranlage hatten ihre Tonnendecke erhalten. Alle diese Theile zeigen in Conception und Durchbildung durchaus schon den Charakter der venetianischen Renaissance; jede Reminiscenz an die Gothik ist darin geschwunden. Wie lange über die zehn vertragsmässig ausbedungenen Jahre hinaus Niccolò den Bau geführt habe, ist unbekannt; erst 1517 hören wir wieder von einem Bartolomeo q. Giacomo da Mestre, der bis 1528 dem Bau vorstand, und von dessen Sohne Giacomo, der ihn bis 1535 leitete. Ihnen ist also wahrscheinlich die Ausführung der Kuppel und gewiss die der Haupt- und Nebenschiffdecken, sowie der Façadenoberwand zuzuweisen, welche Theile des Baues denn auch wieder die Formen der entwickelten venetianischen Renaissance zeigen. Meister Giov. Masticevich aus Zara führte den Rundgiebel des Hauptschiffes an der Façade 1536 aus, und brachte damit das namentlich durch die Art und Weise seiner Eindeckung ganz einzig dastehende, aber auch sonst interessante Denkmal nach mehr als hundertjähriger Bauzeit zum völligen Abschluss. *C. v. Fabriczy.*

Malerei.

Stephan Beissel S. I., Vaticanische Miniaturen. Quellen zur Geschichte der Miniaturmalerei. Mit XXX Tafeln in Lichtdruck (Text deutsch und französisch). Freiburg i/B. Herder'sche Verlagshandlung 1893.

Aus mehr denn einem Jahrtausend, vom 4. bis zum 16. Jahrhundert, aus Byzanz und Italien und aus den Ländern nördlich der Alpen stammt die Reihe der 40 Miniaturproben, die der bekannte Verfasser aus den Schätzen der vaticanischen Bibliothek ausgewählt und in chronologischer Folge an einander gereiht hat. Ein kurzer Text gibt zum Theil Aufklärung über Zeit und Herkunft der Manuscripte, beschreibt einige der Bilder, die sie enthalten und nennt die Farben der reproducirten Proben. Ausserdem werden in kleinen Einleitungscapiteln zu den verschiedenen Perioden noch andere wichtige Handschriften der Vaticana aus der betreffenden Zeit kurz angeführt.

Dadurch ist dem Forscher ein Mittel an die Hand gegeben, bei einem Besuch der vaticanischen Bibliothek ohne Studium der Kataloge zunächst schnell die bedeutendsten der illustrirten Handschriften sich vorlegen zu lassen, oder er hat daheim eine Reihe von Bilderproben, die er zum Vergleich oder zur Demonstration zu Rathe ziehen kann.

Da der Verfasser nicht mehr beabsichtigt, so kann man ihm keinen Tadel daraus machen, dass das Buch damit auch seine Grenzen findet, dass der Inhalt selbst wissenschaftlich keine directe Förderung bringt. Eine derartige lose Zusammenstellung bleibt für genauere Untersuchungen doch zu lückenhaft. Ist einem dies oder jenes der Manuscripte von Bedeutung, so fehlt sogleich auf eine ganze Reihe von Fragen die Antwort, nur einzelne Bilder sind beschrieben, nur einzelne Angaben über Herkunft, Zeit oder Inhalt gemacht. Auch die Auskunft über die Farben ist in der Form, wie sie der Verfasser bringt, von keinem grossen Nutzen. Roth, Blau, Grün und Gelb kommen fast bei allen den Bildern vor, es handelt sich aber gerade um die feineren Nüancen, sie sind charakteristisch für die verschiedenen Zeiten und Schulen und lassen zuweilen schon auf den ersten Blick die Epoche erkennen. Mehr als dem Verfasser ist ein solcher Mangel wohl dem Fehlen einer allgemein verständlichen und gültigen Ausdrucksweise für die verschiedenen Abstufungen der Farben zuzuschreiben.

Das Werk wird hauptsächlich benutzt werden als Beitrag zum Abbildungsmaterial mittelalterlicher Buchmalerei, und als solcher ist er in der Wahl der Tafeln glücklich.

Wer das Buch durchblättert, trifft zunächst die letzten Ausläufer antiker Malweise in Handschriften von Classikern wie Virgil und Terenz und in biblischen Stoffen wie in der Rolle der Geschichte Josua's. Wie lange solche antike Darstellungen durch Copiren sich weitervererbten, zeigt Tafel XIII aus einer griechischen Bibel des 11. Jahrhunderts. Man denkt bei dieser »Salbung David's« an pompejanische Wandgemälde. Sichtbarer entfernen sich von der Antike die karolingischen Handschriften, vertreten durch ein Evangeliar (Tafel V), welches vor Kurzem schon in der Publication der Adahandschrift mitzureden hatte. Beissel bringt die neue Notiz hinzu, dass sich der Codex im 15. Jahrhundert in Lorsch befand; immerhin ist das noch nicht Grund genug, Jani-

tschek's Aufstellung von Metz als Entstehungsort der Gruppe umzustossen, wozu der Verfasser geneigt ist.

Die meisten Beispiele bietet das 11. Jahrhundert; unter den abendländischen Handschriften dieser Zeit erregt wohl die Bibel von Farfa das grösste Interesse. Stil und Technik gemäss sind wir hier vollständig im Mittelalter, die Composition der Scenen jedoch weist vielfach auf alte Vorbilder zurück. Der im Text geschilderte Bilderreichthum ist demnach von doppeltem Werth; leider vermisst man für die abgebildeten Darstellungen eine genauere Erklärung des Inhaltes. Eine eingehende Untersuchung italienischer Bilderhandschriften gerade dieser Epoche in Bezug auf Stil und Scenenschatz wäre für die abendländische Kunstgeschichte von grösster Wichtigkeit. Für eine gleichzeitige deutsche Handschriftengruppe, welcher das Evangeliar Heinrich's II. angehört, von dem die nächste Tafel (XVIII) eine Probe bringt, ist eine solche Analyse bereits in ausgezeichneter Weise von Vöge gemacht worden in seinem Buch über »eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends«.

Die Beziehungen zwischen Deutschland und Italien sind in dieser Zeit ununterbrochen lebhaft, und eine schärfere Kenntniss italienischer Klosterkunst würde sicher Manches auf deutschem Boden zu erklären helfen. Auch die reiche Zahl griechischer Handschriften, die sich wie jetzt schon damals in Italien vorfand, wird dabei nicht ohne Bedeutung sein. Die meisten derjenigen, von denen Beissel Bilder reproducirt, gehören jenem spitzfaltigen, etwas harten und eckigen Gewandstil des 11.—13. Jahrhunderts an mit langen Gestalten und scharfplastischen Köpfen, und es liegt nicht so fern, dass gerade dieser Stil von Einfluss gewesen ist auf Deutschland, wo mit dem Ende des 12. Jahrhunderts eine ganz ähnliche Formengebung auftritt mit dem gleichen scharfen spitzigen Faltenwurf, und zwar von Kärnthen (Kloster Gurk) bis zum Rhein und Westfalen (Köln, St. Maria in Lyskirchen, Dortmund etc.) und gerade vielfach in Verbindung mit byzantinischen Elementen auch in der Darstellung.

Das 12. Jahrhundert ist schlecht vertreten, und mit dem 13. auf Tafel XX beginnt die modernere Hälfte des Mittelalters: auf französischem Boden mehr eine höfische Zierlichkeit und daneben der erstarkende Sinn für Humor und Ironie, in Italien ein grösseres Streben nach schönen Linien und abgemessener Composition. Die beiden Länder befruchten sich gegenseitig, Frankreich scheint im 13. Jahrhundert fast noch stärker als Italien; im 14. zur Zeit, als die Päpste in Avignon residirten, findet ein vollständiges Vermischen statt, das beweist das Blatt aus der dreibändigen Bibel (Taf. XXII). Dann aber geht Italien als Siegerin hervor. Die Renaissancebilder (Taf. XXV, XXVI, XXVII) sind zu den schönsten Werken der gesammten Buchmalerei zu rechnen. *Adolph Goldschmidt.*

Die Apostelköpfe zu Lionardo da Vinci's Abendmahl in Santa Maria delle Grazie in Mailand. Nach den Original-Cartons im Besitze Ihrer Königl. Hoheit der Frau Grossherzogin von Sachsen-Weimar. Mit Einleitung von Geh. Hofrath Dr. **C. Ruland**, Director des Grossherzogl. Museums in Weimar. Braun, Clement & Cie. Dornach und Paris 1894.

Verkannte Meisterwerke sind es, die hier zum ersten Male in einer ihrer würdigen Weise weiteren Kreisen bekannt gemacht werden. Unumwunden

möchte Referent es aussprechen, dass ihm diese Publication als ein Ereigniss für die Kunstgeschichte erscheint, wie deren seit Jahrzehnten ein grösseres kaum zu verzeichnen ist!

Wie dem Referenten mag es wohl manchem Anderen, dem es vergönnt gewesen, diese unvergleichlichen, farbig ausgeführten Cartons zu zehn Apostelköpfen des Abendmahles im grossherzoglichen Schlosse zu Weimar zu sehen, längst zur unerschütterlichen Ueberzeugung geworden sein, dass dieselben Originalzeichnungen Lionardo's sind, durch deren Erhaltung ein freundliches Geschick die verhängnissvolle Zerstörung des Gemäldes selbst bis zu einem gewissen Grade hat wieder gut machen wollen. Dafür, dass er diesen Schatz gehoben, und für die Art, in welcher er es gethan, können wir dem hochverdienten Director des Weimarer Museums nicht dankbar genug sein, welchem Gefühle Ausdruck geben zu können Referent, der seinerseits dem Plane einer solchen Publication bereits nahegetreten war, sich besonders glücklich schätzt.

Angesichts der vortrefflichen Braun'schen Photographien wird — dies ist mit Sicherheit zu erwarten — in geraumer Zeit wohl jeder Zweifel an der Authenticität der Cartons schwinden. Erklärt sich ein solcher ja doch nur aus dem Umstande, dass die Originale bisher nur von wenigen Forschern und Kennern aufmerksam geprüft worden sind! Schliessen schon die von Ruland angeführten kleinen, aber sehr beachtenswerthen Abweichungen von dem Fresco, welche die Cartons zeigen, und die auf denselben sichtbaren Pentimenti die Annahme, es handle sich um Copien, fast völlig aus, so spricht noch in viel höherem Grade der Stil der Zeichnungen für ihre Echtheit. Auf dem ganzen Gebiete der Kunstschöpfungen aller Zeiten dürfte an Grösse der Formenanschauung und Kraft der Gestaltung, an Schönheit und Charakterbildung nur Weniges sich ihnen vergleichen lassen! Niemals vielleicht ist die Renaissance der Antike so nahe gekommen, als in der Bildung dieser Idealtypen des rein und ewig Menschlichen, zugleich aber hat sie nur in seltensten Fällen mit gleicher Deutlichkeit den Kern ihres christlich-modernen Wesens geoffenbart. Wie sich im weichen Lichte die Formen wölben, wie dieselben mit und ineinander wirken, wie inneres Leben in jedem Zuge an die Oberfläche hervorquillt, mit welch einfachsten Mitteln das Bedeutendste gesagt ist — mehr als bloss darauf hinzudeuten, ist an dieser Stelle unmöglich.

Bedenken, wie sie jüngst von Frizzoni im Archivio storico dell' arte geäussert worden sind, scheinen mir der Begründung zu entbehren. Der directe Vergleich der jetzt im Raume des Abendmahles zu Mailand ausgestellten Photographien mit dem Wandgemälde und dessen Copien, welcher Frizzoni veranlasste, die Cartons vermuthungsweise dem Andrea Solario zuzuschreiben, konnte mich in meiner früheren Ansicht von ihrer Echtheit nur bestärken. So weit überlegen wollte mir die in ihnen gegebene Formenbildung und Ausdrucksstärke erscheinen, dass mir die Schwächen der Solario'schen Copie aus solchem Vergleich erst recht deutlich wurden, Schwächen, welche sich durchweg als eine Uebertreibung des Charakterausdruckes einerseits und andererseits als eine Unfähigkeit, die Gestalten mit organischem Lebensgefühl zu erfüllen, kundgeben. Der gedrungenen, straffen und dabei geschmeidigen Muskulatur

auf den Zeichnungen gegenüber gesehen, wirkt das Fleisch der Solario'schen Figuren entweder gedunsen oder schlaff. Wenn Frizzoni aber weiter gegen die Entstehung der ersteren von der Hand Lionardo's als Argument die Thatsache ins Feld zu führen versucht, dass sich auf ihnen nicht die für Lionardo charakteristische, von links nach rechts gehende Strichführung findet, so dürfte nach meinem Dafürhalten die schon immer zweifelhafte Beweiskraft dieses doch sehr äusserlichen Beurtheilungsprincipes gerade durch diese Cartons in entscheidender Weise erschüttert werden. Anstatt dieselben auf Grund jener Hypothese für unecht zu erklären, kann ich mich vielmehr dem Glauben nicht verschliessen, dass die Zeit kommen wird, in welcher die Betrachtung Lionardo'scher Kunst von diesen Zeichnungen ihren Ausgangspunkt nehmen und das Urtheil über Echtheit oder Unechtheit anderer Werke davon abhängen wird, ob deren künstlerisches Zeugniss mit demjenigen der Cartons übereinstimmt oder nicht.

Was Ruland über die Provenienz der Entwürfe mitzutheilen hat, beschränkt sich einmal auf den neu betonten wichtigen Hinweis, dass sie mit den von Lomazzo 1585 in seinem »Trattato dell' Arte della Pittura« gelegentlich der Pastelltechnik erwähnten »teste di Cristo e degl' Apostoli a questo modo eccellenti e miracolose in Carta« identisch seien, und weiter auf die Thatsachen, dass sie in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts im Besitze von Sir Thomas Lawrence auftauchten, 1830 in denjenigen des Prinzen von Oranien, späteren Königs Wilhelm II. der Niederlande gelangten und nach dessen Tode 1850 Eigenthum der Frau Grossherzogin von Sachsen-Weimar wurden, deren gnädige Zustimmung zu einer Veröffentlichung nunmehr den Kunstverehrern einen neuen Zugang zu der geheimnissvollen Welt Lionardoschen Schaffens erschlossen hat. *Henry Thode.*

Emile Michel, Rembrandt, sa vie, son œuvre et son temps. Paris, Hachette & Co., 1893. Lex. 8°.

Je weniger leselustig eine Zeit ist, um so dickere Bücher scheint sie hervorzubringen. Nimmt man diesen Band von 630 Seiten in die Hand, so fragt man sich, wo neben all der Zeitungslektüre die Zeit hergenommen werden soll, um ihn zu lesen. Beim Anblick der 343 Reproductionen, die er enthält, sagt man sich freilich, dass auch schon deren blosses Durchsehen Vergnügen zu bereiten und Nutzen zu bringen vermag. Denn man lernt dabei nicht nur Rembrandt's ungemeine, durch vier Jahrzehnte andauernde Schöpferkraft auf den Gebieten der Malerei, der Radirung und der Zeichnung mit allen ihren Wandlungen und in der allmählichen Entwicklung seiner Darstellungs- und Auffassungsweise, sondern auch eine grosse Anzahl bisher nicht veröffentlichter Werke kennen. Doch hiervon später; zunächst gilt es dem mit grösstem Fleiss und liebevoller Hingabe gearbeiteten Text, als der Hauptsache, gerecht zu werden.

Die leicht fliessende, stellenweise oberflächliche, dann aber wieder einzelne Hauptpunkte besonders herausarbeitende Eleganz, welche französische Arbeiten bisher fast stets auszuzeichnen pflegte, ist diesem Buche nicht durchweg

eigen; dafür aber bietet es eine auf vollkommenster Orientirung beruhende und selbst die geringsten Einzelheiten berücksichtigende Zusammenstellung alles dessen, was wir über Rembrandt wissen und somit die zur Zeit beste Biographie des Künstlers. Das schöne, 1868 geschriebene und 1877 in wesentlich verbesserter Auflage erschienene Vosmaer'sche Buch ist ja durch die zahlreichen Untersuchungen, zu deren Gegenstand Rembrandt seitdem gemacht worden ist, vornehmlich aber durch Bode's Studien zur Geschichte der holländischen Malerei (1883) so weit überholt worden, dass eine von Grund aus neue Darstellung unbedingt erforderlich war.

Dass die Hauptwerke gebührend hervorgehoben werden, ist selbstverständlich; was Michel über die eingreifende Bedeutung der Anatomie gegenüber den vorhergehenden Repräsentationsbildern dieser Art (133 f.), über die Radirung: den Tod der Maria (239), über die Nachtwache (284 f.) und endlich über die Staalmeesters (475 f.) sagt, wird man mit Vergnügen und grossem Nutzen lesen, denn diese Theile enthalten so manche feine und neue Bemerkungen. Er weist nach, dass Rembrandt in jedem dieser Werke seine Kunstgenossen überholt habe, und fasst sein Urtheil in den folgenden Worten zusammen (291): »Vom Studium der Natur ausgehend, hatte er die Züge herausgeschält, die ihm die bezeichnendsten zu sein schienen. Durch seine »Anatomie« hatte er die Verherrlichung der Wissenschaft hindurchschimmern lassen; an den Bürgermuth, der soeben Holland seine Unabhängigkeit erkämpft hatte, erinnert er uns in dem Auszug der Schützencompagnie; und fünf Tuchhändler um einen Tisch vereint und die Bedürfnisse ihrer Zunft erwägend, genügen ihm, um uns in unvergesslichen Gestalten die vornehmste Darstellung holländischen Wesens zu bieten, die die Bildnissmaler dieses Landes überhaupt hervorgebracht haben.« Auch die äusseren Umstände seines Lebens, seine Einkommensverhältnisse, die Sorglosigkeit im Abtragen seiner Schulden, die ihn immer tiefer in Verlegenheiten führte, endlich der Zusammenbruch seines Vermögens (409 f.) werden mit grosser Klarheit dargelegt. Ein lehrreiches Capitel (241 f.) handelt von den zahlreichen Schülern, die sich während seiner ersten Amsterdamer Zeit um ihn schaarten; es findet seine Fortsetzung in der Besprechung seiner Schüler aus der späteren Zeit, den fünfziger Jahren (374 f.), und endlich seinen Abschluss durch die Zusammenstellung seiner uns durch Hoogstraten übermittelten Aussprüche über die Kunst (383).

Das letzte (XXII.) Capitel bietet eine allgemeine Charakteristik des Künstlers und des Menschen, die von warmer Theilnahme und tiefem Eindringen zeugt und eine litterarische Leistung darstellt. Die merkwürdigen Gegensätze in Rembrandt's Wesen werden hier folgendermassen geschildert: »So mässig und bedürfnisslos er in seiner Lebensweise ist, so verschwenderisch und unüberlegt ist er, sobald es die Erfüllung einer seiner Launen gilt. Obwohl gütig und zugänglich und stets dienstbereit, lebt er doch abseits, als Einsiedler und Sonderling. Voll von Wissbegierde, hat er, obwohl ganz frei in seinen Bewegungen, doch nie sein Land verlassen. Mit der reichsten Einbildungskraft ausgestattet, kann er nie die Natur entbehren, und so erpicht er auf

alles Neue ist, findet er gerade in der niedrigsten Wirklichkeit und den abgedroschensten Gegenständen Vorwürfe von einer ungeahnten Poesie. Mit einem bisweilen aufs höchste verfeinerten Sinn für das Schöne ausgestattet, schenkt er uns keine der Hässlichkeiten der Natur; in einem und demselben Werk vermengt er höchsten Gedankenflug mit den gemeinsten Alltäglichkeiten; oder auch er offenbart, neben Verfeinerungen, die an das Gesuchte streifen, einen vollständigen Mangel an Geschmack.« — »Aber alle die Unregelmässigkeiten, die uns in seinem Leben so eigenthümlich berühren, das vollkommene Fehlen jeden Sinnes für Ordnung und vernünftiges Benehmen, das seine Handlungen aufweisen, lassen nur um so eindringlicher die vollkommene Einheitlichkeit empfinden, die in seiner künstlerischen Laufbahn zu Tage trat. Der Wille, der ihm bei seiner Lebensführung so völlig zu versagen schien, bildet gleichwohl die leitende Kraft seiner Existenz; denn er erfüllt sein ganzes Kunststreben. Seine Liebe zur Arbeit war eben so gross wie seine Offenheit. Wie er für seine Bewegungen vollkommene Freiheit beanspruchte, so wäre er eben so wenig als Künstler wie als Mensch bereit gewesen, der öffentlichen Meinung irgend welche Zugeständnisse zu machen. Aber ungeachtet der Ausschreitungen und der unerwarteten Sprünge, die sich in der Entwicklung seines Talentes bemerklich machen, bleibt doch ein Punkt unbeweglich neben und über allen Wechselfällen seines Lebens: jene stetige Liebe zur Natur, die seine Originalität, wie sie sie begründet hatte, so auch bis zum Ende aufrecht erhielt. Stellt man seinen ersten, so sorgfältig durchgeführten Leistungen seine letzten von aussergewöhnlicher Kühnheit ja Heftigkeit zeugenden Werke gegenüber, so scheint es, als läge dazwischen ein wahrer Abgrund .... und doch zeugen sie nur von der stetigen Entwicklung eines unentwegt sich selbst treu bleibenden Talents.« — Die Eigenart der Rembrandt'schen Phantasie wird in feinsinniger Weise folgendermassen geschildert: »Was Rembrandt wie keinem anderen darzustellen gelingt, das sind die erhabensten und die tiefinnerlichsten Empfindungen. Das Geheimnissvolle lockt ihn; was kein menschliches Ohr je vernommen, möchte er uns sagen; was unsere Augen nie gesehen, sucht er uns zu zeigen. Indem er sich auf der Grenzscheide der wirklichen und jener unsichtbaren Welt hält, die uns umgibt und sich uns in den feierlichsten Augenblicken unseres Lebens fühlbar macht, greift er fortwährend von dem einen auf das andere Gebiet über und nöthigt uns daran zu denken. Den Traum mit seinen unbestimmten Erleuchtungen, die tiefe Einkehr in sich selbst und die Schauer des bevorstehenden Todes, all die furchtbaren Räthsel, denen wir nicht aus dem Wege gehen können, die heisse Glut eines Gebetes, das aus dem Grunde des Herzens kommt, die Zärtlichkeit eines Vaters, der seinen verloren geglaubten Sohn wiederfindet, die eines Gottes, der sich seinen Jüngern gegenüber enthüllt, die irren Blicke und die zaghaften Regungen des Lebens, das in einen Körper, den es bereits verlassen, zurückkehrt ... all diese räthselvollen, unsagbaren Dinge offenbart er uns in zarter Weise mit jenem Grad von Augenscheinlichkeit, den sie haben können, aber auch in jenem Dunkel, das sie bewahren müssen. Alle Kraft und alle Zurückhaltung der verschiedensten Gefühle finden ihren Ausdruck

in dem Werke dieses sonderbaren und machtvollen Künstlers, der bis in die überfeinertsten Gebilde seiner Kunst hinein so überaus menschlich bleibt und der Malerei selbst etwas von der Bewegtheit und dem Zittern des Gedankens mittheilt.«

Der Verfasser hat Gelegenheit gehabt, einen grossen Theil der weit verstreuten Werke Rembrandt's kennen zu lernen; auch die Gesammtheit seiner Radirungen hat er in eingehender Weise durchgearbeitet: er ist daher in der Lage, in selbständiger Weise die Mehrzahl dieser Werke zu beurtheilen. Es sei hier gleich bemerkt, dass in der Hauptsache nur einige der allerfrühesten Gemälde vermisst werden; so der bezeichnete und von 1629 datirte schlafende Greis in Turin, 377 bis, dort als Livens katalogisirt; das frühe übermalte Selbstbildniss im Provinzialmuseum zu Hannover, Nr. 22, als Schule Rembrandt's; der Petrus im Gefängniss, mit dem Monogramm und der Jahrzahl 1631 bezeichnet, beim Prinzen Rubempré de Mérode, der auf der Brüsseler Ausstellung von 1886 unter der Nr. 174 ausgestellt war. — Zu einzelnen Gemälden macht Michel die folgenden Bemerkungen: Die Taufe des Eunuchen in Oldenburg hält er nicht für ein Werk Rembrandt's; die Figur des Judas in dem jüngst bekannt gewordenen frühen Bilde bei Haro in Paris ist von Vliet (B. 22) gestochen; in dem Coppenol der Kasseler Galerie erkennt Michel thatsächlich ein Bildniss dieses Schreibkünstlers; dagegen in der ganzen Figur derselben Galerie weder Six noch Rembrandt selbst. Die frühen Frauenbildnisse bei Haro, beim Fürsten Liechtenstein (zwei, kürzlich erworben), im Stockholmer Museum (alle auf den SS. 168 bis 172 abgebildet), hält er für Darstellungen der Saskia, nicht der Schwester Rembrandt's Lisbet; dass auch die Petersburger Danae Saskia darstellen soll, mit deren Gesichtszügen ich übrigens hier keine Verwandtschaft entdecken kann, erscheint befremdlich. In der Halbfigur in Dresden, mit der Blume in der Hand, und dem die gleichen Züge tragenden, kürzlich von Bredius erworbene Bildniss, sowie in dem Berliner Bilde von 1643 (worin ich die gleichen Züge wie in der Steengracht'schen Bathseba aus demselben Jahre erkenne), erblickt Michel dagegen nicht Saskia. Die aus Galichon's Sammlung stammende Zeichnung im Besitz des Barons Edmund Rothschild, das Bildniss R. Anslo's, wird hier ausdrücklich als eine Studie zu dem Gemälde bei der Lady Ashburnham und nicht als eine zu der Radirung bezeichnet. Dass ich den sogen. Bürgermeister Pancraz mit seiner Frau nicht als echt anerkennen kann, habe ich schon im Repertorium XII (1889) S. 395, Anm. 4 geäussert; durch die Zusammenstellung der weiblichen Figur daraus mit dem sich schmückenden jungen Mädchen der Eremitage von 1654 auf einer der Tafeln des Lautner'schen Buches ist nun wenigstens, als einziger Nutzen dieser mehr als überflüssigen Veröffentlichung, der Zusammenhang zwischen diesen beiden Gemälden aufgedeckt worden. Da das Petersburger Bild, das wahrscheinlich identisch ist mit der »sich schmückenden Courtisane« des Rembrandt'schen Inventars, von Niemand, auch nicht in Bezug auf seine Datirung, angezweifelt werden dürfte, bliebe für diejenigen, die an der Eigenhändigkeit des Bürgermeisters Pancraz festhalten, nur die Wahl, falls sie das letztere Bild nach wie vor in die Mitte der dreissiger Jahre ver-

setzen, zwischen beiden in Bezug auf diese eine Figur vollständig übereinstimmenden Werken einen Zeitraum von etwa zwanzig Jahren anzunehmen, was dem Wesen Rembrandt's durchaus widerspräche; oder den Pancraz gleichfalls in die fünfziger Jahre zu versetzen, was noch weniger anginge, da er in einer von der Rembrandt'schen Manier dieser Zeit ganz abweichenden Weise gemalt ist, wie die Verfechter dieser Ansicht es selbst durch ihre Datirung zugestehen. Meiner Ansicht nach kann es sich hierbei eben nur um eine späte Nachahmung handeln.

Ueber das Exemplar der Frau des Potiphar in St. Petersburg wird hier (S. 399, Anm.) nach Somoff mitgetheilt, dass es unter der Jahrzahl 1655 keine Spuren einer Datirung aus dem vorhergehenden Jahre zeige. — Das angebliche Datum 1656 der jüngst vom Berliner Museum erworbenen wunderbar reichen Skizze zu einer Predigt Johannes des Täufers, die sich früher in der Dudley-Galerie befand, ist nach Bode's Artikel im Jahrb. der k. preuss. Kunstsamml. als nicht vorhanden festzustellen; das Bild stammt aus den dreissiger Jahren. Auf dem Breuning in Kassel liest Michel die Jahrzahl 1658, nicht 1652. Der sog. Rembrandt du Pecq wird hier A. de Gelder zugeschrieben.

Als bisher nicht bekannte Gemälde werden das Bildniss einer alten Frau im Museum von Epinal, aus der Sammlung des Grafen Salm stammend, angeführt (S. 395), wobei bemerkt wird, dass drei von 1654 datirte Bildnisse in der Eremitage, sowie ein viertes in der Moltke'schen Sammlung zu Kopenhagen dieselbe Frau darstellen; ferner ein Philemon und Baucis von 1658 in Chicago, der Kopf eines jungen Mädchens in New-York (S. 447), ein männliches Bildniss ebendaselbst (S. 451). Ueberhaupt werden in Amerika bereits 24 Rembrandt'sche Gemälde gezählt; nach einer Notiz auf S. 548 hat der Pariser Kunsthändler Sedelmeyer allein in dem letzten Jahrzehnt nicht weniger als 42 Rembrandt's aus England ausgeführt, von denen so manche ihren Weg über den Ocean genommen haben.

Dem Buche sind sehr sorgfältig gearbeitete Verzeichnisse der Gemälde, Zeichnungen und Radirungen Rembrandt's beigegeben; die Litteratur über den Künstler wird bis zur Gegenwart aufgeführt.

Die Anzahl der dem Meister beizumessenden Radirungen, die bei Bartsch noch 375 betrug, wozu Blanc noch zwei hinzugefügt hatte, wird auf 270 festgestellt, worunter sich nach Michel's eigenem Ausspruch ca. 40 nicht ganz sichere befinden. Gonse kommt ihm in seiner Anzeige des Werkes (Gaz. des B.-Arts, 1893, t. IX, S. 57) jetzt auf halbem Wege entgegen, nachdem er früher nur 170 als völlig gesichert angenommen hatte. Hervorzuheben ist, dass Michel, um gegenüber den Neu-Nummerirungen von Blanc, Middleton und Dutuit Ordnung zu schaffen, gleich Rovinsky wieder zur Nummernfolge von Bartsch zurückgekehrt ist, was hoffentlich fortan allgemein angenommen werden wird. Ein paar fragliche Blätter bildet er auf den SS. 57 und 485 ab. Was er auf S. 316 zu Gunsten der Landschaft mit der Kuh von 1634 (B. 206) sagt, dürfte durch die Bemerkung auf S. 607 eine wesentliche Einschränkung erfahren. Das Studienblatt mit dem Waldsaum, dem Pferde u. s. w. (B. 364)

betrachtet er als echt. Auf dem Blatt mit dem Selbstbildniss, den Bettlerfiguren u. s. w. (B. 370) erkennt er das Selbstbildniss als ein aus der Zeit um 1650 stammendes an, liest aber die Jahrzahl, mit der Mehrzahl der Kataloge, 1631 statt — wie ich es allein für richtig halte — 1651; dass Rembrandt zwanzig Jahre lang eine begonnene Platte habe liegen lassen, ohne Abdrücke davon zu nehmen, betrachte ich als ganz unwahrscheinlich. Für die Mitarbeiterschaft an Rembrandt's grossen Platten aus den dreissiger Jahren glaubt er nur den Namen Vliet's in Vorschlag bringen zu können; es ist zu bedauern, dass er dabei Salomon Koning's mit keinem Worte gedacht hat, dessen Radirungen mit diesen Werken manche Aehnlichkeit in der Behandlung aufzuweisen scheinen. Die aus der Sammlung W. Six stammende Grisaille zu dem Ecce homo in die Höhe, über dessen ferneren Verbleib in England er auf S. 426, Anm., keinen Bescheid geben zu können erklärt, führt er in dem Verzeichniss der Gemälde richtig als bei Lady Eastlake (jetzt in der National Gallery) befindlich an. Ueber die Benützung derselben Modelle durch Rembrandt wie durch Livens finden sich auf S. 47 einige Hinweise. Dem rücksichtslosen Realismus, womit Rembrandt in den ersten Jahren seiner Thätigkeit das Nackte behandelte, vermag Michel keinen Geschmack abzugewinnen (S. 102 unten).

Einen wesentlichen Bestandtheil des Buches bilden die 343 Abbildungen, worunter nicht weniger als 84 Vollbilder und unter diesen wieder alle Gemälde in vortrefflicher Heliogravüre. Dass dabei ein solches Werk zu dem beispiellos billigen Preise von 40 Franken hergestellt werden kann, wäre bei uns zur Zeit noch etwas Undenkbares und stellt dem Ehrgeiz der Franzosen, ihr Leben durch die Anschaffung guter Bücher zu schmücken und zu bereichern, das beste Zeugniss aus: denn ohne einen weit ausgedehnten Absatz wäre eine solche Veröffentlichung nicht möglich. Angesichts des hingebenden Eifers, womit der Verleger (Hachette & Co.) sich die reiche Ausstattung des Werkes hat angelegen sein lassen, wollen wir uns nicht weiter dabei aufhalten, dass eine Theilung des etwas unförmlichen Bandes in zwei Hälften sowie die Verminderung der Anzahl der Illustrationen in ästhetischer wie in praktischer Hinsicht vorzuziehen gewesen wäre; um so weniger als uns hier viele Werke vorgeführt werden, die bisher in Nachbildungen nicht allgemein verbreitet waren, wie Rembrandt's Mutter im Besitz des Dr. Bredius (S. 45), dessen Vater in der ehemaligen Sammlung Habich (49), der Joris de Caulery von 1632 bei Herrn Quarles van Ufford im Haag (117), die Saskia bei Haro (168), ferner die in Stockholm (169) und beim Fürsten Liechtenstein (172), die Judenbraut an letzterer Stelle (zu 168), die Allegorie auf den Frieden, in Rotterdam (zu 334), der Christuskopf bei R. Kann (337), der Titus ebendaselbst (zu 386), das weibliche Bildniss in Stockholm (397), der Tholincx bei André (416); die Anatomie des Dr. Deyman in Amsterdam (420), der Christus beim Grafen Orloff (445), die Nägelschneiderin bei R. Kann (449), der Pilger beim Consul Weber in Hamburg (zu 480), der Fahnenträger beim Earl of Warwick (497) und die Geisselung Christi in Darmstadt (505).

In Bezug auf die Wiedergabe von Zeichnungen muss ich Gonse beistimmen, wenn er meint, bei ihrer Auswahl hätte eine schärfere Kritik ge-

übt werden sollen. Soweit es sich dabei um die aus Lippmann's Publication herübergenommenen Blätter handelt, habe ich bereits meine Ansichten in dieser Zeitschrift niedergelegt. Danach wären die Abbildungen auf S. 165 und die Tafeln zu den Seiten 148, 244, 277, 322 und 524 besser fortgeblieben. Von den übrigen hätte ich die auf S. 320, 396, 440 und 460, sowie die Tafeln zu S. 160, 220, 248, 252, 324, 366 und 382 gern entbehrt. *W. v. Seidlitz.*

Graphische Künste.

Books about books, edited by Alfred W. Pollard. — Early illustrated books. A history of the decorations and illustrations of books in the 15th and 16th centuries by **Alfred W. Pollard.** London, Regan Paul, French, Trübner & Co., 1893.

Unter dem ein wenig vom englischen »humour« inspirirten Gesammttitel »books about books« hat die genannte Londoner Verlagshandlung unter der Redaction von Alfred W. Pollard eine Sammlung von Bänden zu veröffentlichen begonnen, die über die verschiedenen Zweige der Buchherstellung, über die Geschichte und die Schicksale der Bücher auf Grundlage der wissenschaftlichen Forschungen in allgemein verständlicher Weise Belehrung bieten sollen. Falconer Madan behandelt die »Books in manuscript«, E. Gordon Duff die »Early printed books«, Herbert P. Horne die »Bookbinding«, Charles und Mary Elton die »Great book collectors«, W. J. Hardly die »Bookplates«.

Der uns vorliegende Band über die »Early illustrated books«, auf den hier aufmerksam gemacht werden soll, ist von dem Herausgeber der Sammlung, Alfred W. Pollard verfasst. Er bietet einen Abriss der Geschichte der Buchillustration in den verschiedenen Ländern im 15. und im Anfange des 16. Jahrhunderts.

Die Schwierigkeit derartiger kurzer zusammenfassender Darstellungen umfangreicher Gruppen von einzelnen Kunstwerken liegt wesentlich darin, aus der grossen Masse die einzelnen besonders wichtigen und charakteristischen Denkmäler herauszuheben und an ihnen die allgemeinen Gesichtspunkte für das Verständniss ihrer künstlerischen Bedeutung, ihre Entwicklungsgeschichte darzulegen, an einzelnen Beispielen zur Anschauung zu bringen, was bei der Beurtheilung jedes der vielen anderen verschiedenartigen Werke vor Allem ins Auge zu fassen sei. Der Verfasser hat mit vollem Recht die ermüdende Aufzählung langer Reihen von Titeln illustrirter Bücher vermieden und mit Geschick und mit Geschmack auf die Schönheiten und Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Gruppen die Aufmerksamkeit seiner Leser hinzulenken verstanden.

Der Verfasser verfügt über eine eingehende Kenntniss der Litteratur und der Denkmäler selber und zeigt sich Herr des Stoffes in der Uebersicht über denselben und in der richtigen Auswahl der Bücher, denen er eine eingehendere Besprechung widmet. Allerdings hätte, meines Erachtens, der Verfasser noch etwas weiter gehen sollen in der Beschränkung auf das Wichtige und besonders auf das Charakteristische. Leicht laufen sonst bei der Besprechung von

illustrirten Büchern eines Druckortes auch solche Holzschnitte mit unter, die an dem Orte des Druckes nicht wohl entstanden sein können, die vielmehr einer ganz anderen Gruppe angehören. Die Holzschnitte der 1480 in Neapel gedruckten Theorica musices des Gaforius, die mir doch nicht so »rude« zu sein scheinen, wie der Verfasser meint, haben mit den späteren neapolitanischen Holzschnitten nichts gemein, sie sind aber von einer gewissen Bedeutung für die ältesten Xylographien in Mailand, dem Vaterlande des Autors des Buches.

Doch auf Einzelheiten soll hier nicht eingegangen werden. Es handelt sich ja nicht um Einzeluntersuchungen, sondern darum, den Leser in den Gegenstand einzuführen, in ihm die Freude an der Sache und die Lust zu selbständigen Studien zu erwecken. Und dies, glaube ich, ist dem Verfasser gelungen, zumal er seine Ansichten in höchst geschickter, anziehender Darstellung vorzutragen verstanden hat.

Der Verfasser beschränkt sich aber durchaus nicht auf eine blosse Wiedergabe der Resultate der bisherigen Forschung, sondern hat den Stoff ganz selbständig durchgearbeitet. Besonders das erste Capitel, welches von der Verwendung der Miniatur für die ältesten gedruckten Bücher handelt, ist reich an treffenden Bemerkungen und selbständigen lichtvollen Beobachtungen des Verfassers. Es scheint mir besonders erwähnenswerth, dass der Verfasser, wie schon in seinen »Last words on the Titlepage«, auch hier sehr viel Sinn und Verständniss für die künstlerischen Schönheiten der Zusammenstellung der verschiedenartigen Typen und des Satzes mit der Ornamentik in den alten Druckwerken zeigt. Die einfache und geschmackvolle Anordnung des Typensatzes ist es ja vor Allem, die den alten Drucken, abgesehen von der künstlerischen Form der Typen und der Qualität des Papiers, einen so hohen Reiz verleiht.

Das Buch ist vorzüglich auf schönem Papier gedruckt und mit einer grossen Anzahl sorgfältig ausgeführter Zinkotypien ausgestattet, die nicht nur die Holzschnitte allein wiedergeben, sondern, wenn auch oft in Verkleinerung, die Zusammenstellung der Ziertheile mit dem Typendrucke, ihr künstlerisches Zusammenwirken zur Anschauung bringen. *P. K.*

Die italienischen Buchdrucker- und Verleger-Zeichen bis 1525. Herausgegeben von Dr. **Paul Kristeller.** Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1893.

Drei Gesichtspunkte sind es, unter denen die Zusammenstellung der Buchdruckerzeichen für Sammler wie Forscher von Bedeutung und Interesse ist. Erstens geben sie uns als Zeichen des Druckers oder als Ladenschild des Verlegers wichtige bibliographische Aufschlüsse über die Entstehungszeit und den Druckort des betreffenden Buches. Dann haben sie als rein ornamentale Beigabe einen künstlerischen Werth. Ja, die Signete sind für die Geschichte der Holzschneidekunst sogar von einer ganz besonderen Bedeutung, insofern sie, in nächster Nähe des Druckers entstanden, meistens ein klareres Bild von dem augenblicklichen Stand und dem derzeitigen Stil dieses Kunstzweiges

geben, als die Holzschnitte in den Büchern selbst, die oft anderen Druckereien entlehnt oder nur Copien nach Illustrationen anderer Bücher sind. Schliesslich klären die Büchermarken über das gegenseitige Verhältniss von Drucker und Verleger und über die geschäftliche Entwicklung des Buchhandels auf: sie sind somit von kulturgeschichtlichem Interesse. Von diesem umfassenden Standpunkt aus betrachtet ist das Unternehmen der auf diesem Gebiete mit vielem Erfolg thätigen Verlagsanstalt von Ed. Heitz in Strassburg, die Büchermarken verschiedener Länder und Zeiten zu publiciren, mit Dank und Anerkennung begrüsst worden. Dem ersten von Karl Barack und Paul Heitz besorgten Bande mit den elsässischen Buchdruckerzeichen ist nunmehr der zweite von Paul Kristeller herausgegebene Band gefolgt, der die italienischen Buchdrucker- und Verlegerzeichen bis 1525 enthält.

Kristeller begründet in der Einleitung die Wahl dieses Zeitabschnittes mit dem Hinweis, dass um das Jahr 1525 sich die Umgestaltung der italienischen Buchdruckerzeichen zum ausschliesslichen Verlegerzeichen vollzog und das Signet nach dieser Zeit wesentlich nur noch als Verlegerzeichen auftritt, mithin seine ursprüngliche Bedeutung und Form einbüsst und andere Verwendung findet. Aber innerhalb dieses scheinbar kurzen Zeitraumes ist doch eine grosse Anzahl Signete vorhanden, und es bedurfte der schon des öfteren bethätigten gründlichen Kenntniss des Verfassers auf dem Gebiete des italienischen Holzschnittes und seiner umfassenden Beherrschung des einschlägigen Materiales, um eine annähernde Vollständigkeit zu erzielen. Denn viele der frühen Druckschriften sind nur in ganz wenigen Exemplaren, manche nur in einem einzigen erhalten. Der Verfasser hat mit grossem Fleiss die öffentlichen und privaten Bibliotheken in Italien, England, Deutschland und Frankreich durchforscht und der Verleger seinerseits weder Mühe noch Kosten gescheut, die Büchermarken in getreuen, der Grösse der Originale entsprechenden Abbildungen auf zinkographischem Wege zu reproduciren. An gediegener Ausstattung, Sorgsamkeit in Wiedergabe der Originale und übersichtlicher Anordnung des Stoffes steht dieser zweite Band dem ersten um nichts nach.

In der Einleitung macht der Verfasser kurz gehaltene, alles Wesentliche enthaltende Angaben über die Verwendung der italienischen Signete sowohl als Drucker- wie als Verlegerzeichen, erörtert den Sinn und die Entstehung ihrer Formen und gibt gerade für letztere Frage interessante Winke. Nach seiner Ansicht steht die mit einer gewissen Regelmässigkeit wiederkehrende Form der italienischen Signete: der horizontal und in der oberen Hälfte wieder vertikal getheilte Kreis, der von einem Kreuz mit doppelten Querbalken überhöht ist, in keiner bestimmten Beziehung zur Buchdruckerkunst als solche, sondern ist aller Wahrscheinlichkeit nach als Nachahmung eines bekannten Signets eines ganz besonders berühmten und geschätzten Druckers zu betrachten. Und zwar haben wir in dieser Form höchstwahrscheinlich die Hausmarke des Johannes de Colonia vor uns, die dieser als Nachfolger des Nic. Jenson in den seit Ende 1480 in Venedig mit den Typen des letzteren gedruckten Büchern zu verwenden pflegte. Der Sinn dieser Marke lässt sich unschwer erklären, es ist die Weltkugel mit dem Doppelkreuz, unter dessen

segenbringendem Schutz der Drucker sein Werk der Oeffentlichkeit übergibt. Dasselbe Zeichen in ganz ähnlicher Form weist der Verfasser auch auf dem Bilde des Gentile da Fabriano im British Museum als Hausmarke des Stifters und auf zwei Majolikatellern im British Museum nach, Beweis genug, dass es nicht in ausschliesslicher Beziehung zu dem Druckerhandwerk stand.

Als ganz besonderer Vorzug der Publication ist die Uebersichtlichkeit in der Anordnung hervorzuheben, wobei die Städte wie Drucker bezw. Druckerfamilien in alphabetischer Folge, anstatt in der schwer durchführbaren und verwirrend wirkenden historischen Aufzählung gegeben sind. Von den Drucken, in denen sich Signete finden, sind in richtiger Auswahl meistens nur zwei, das mit dem frühesten und das mit dem spätesten Datum, aufgeführt. Allen Sammlern und Freunden früher italienischer Drucke wird diese neue Publication ein erwünschtes und nützliches Hilfsmittel sein. *H. U.*

Der Initialschmuck in den elsässischen Drucken des XV. und XVI. Jahrhunderts. Erste Reihe: **P. Heitz,** Die Zierinitialen in den Drucken des Thomas Anshelm. Strassburg. J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel) 1894.

Im vorigen Jahrgange der Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins schloss Dr. Karl Schorbach seine scharfsinnige Untersuchung über Strassburg und die Erfindung der Buchdruckerkunst also: »Strassburgs Antheil an der Erfindung der Buchdruckerkunst ist nicht mit Sicherheit zu erweisen, hat aber die grösstmögliche Wahrscheinlichkeit für sich.« Wie dies nun auch sein mag — eins steht fest, dass keine zweite Stadt sich rühmen kann, eine solche Reihe von hochwichtigen Officinen besessen zu haben, wie gerade Strassburg. So ist es auch begreiflich, dass sich das Augenmerk der Forscher zunächst der Bibliographie jener alten Zeit zugewandt hat; dies war um so mehr möglich, da von Professor Charles Schmidt die Arbeit: »Zur Geschichte der ältesten Bibliotheken und der ersten Buchdrucker zu Strassburg« vorlag. Zunächst erschien von K. Schorbach und M. Spirgatis die wichtige Untersuchung über »Heinrich Knoblochtzer in Strassburg 1477—1484«, welche die überraschende Entdeckung brachte, dass eine Reihe von deutschen Incunabeln, die — nebenbei bemerkt — noch in der Dissertation von P. Kristeller (Die Strassburger Bücher-Illustration im 15. und im Anfange des 16. Jahrhunderts) als Arbeiten des »Typographus ignotus« angeführt werden, von Heinrich Knoblochtzer herrühren. Nach einer längeren Unterbrechung wurde die Arbeit auf diesem Gebiete wieder aufgenommen von Charles Schmidt in seinem »Répertoire bibliographique strasburgeois jusque vers 1530«, wovon bereits sechs Abtheilungen in vier Bänden erschienen sind. Diesem sollen sich nun zwei weitere über Knoblauch und R. Schlürer anschliessen; nach der Fertigstellung werden wir eine Arbeit vor uns haben, welche einen Ueberblick über die wichtigste Epoche des Strassburger Buchdruckes gewähren und sowohl dem Bibliographen, als auch dem Kunstforscher eine hochwillkommene Gabe sein wird. Dass damit jedoch die Bearbeitung jener bibliographisch so interessanten Zeit noch nicht endgültig abgeschlossen ist, beweist z. B. ein von Dr. Schorbach vor wenigen Monaten veröffentlichter Druck aus dem Jahre 1495: »Der Ritter Beringer«.

Aber auch nach anderen Seiten hin wurde rüstig gearbeitet; es galt nicht nur zu erforschen, was und bei wem in Strassburg gedruckt und verlegt wurde, sondern auch welcher Signete die einzelnen Buchdrucker und Verleger sich bedienten. Daher gibt Paul Heitz eine Serie von Büchermarken- oder Buchdrucker- und Verlegerzeichen heraus, wovon der erste Band die »Elsässischen Druckermarken bis Anfang des 18. Jahrhunderts« enthält und mit ausführlichen Vorbemerkungen und Nachrichten über die Drucker von Professor Dr. K. A. Barack, dem Begründer der neuen Universitäts- und Landesbibliothek in Strassburg, versehen ist. Die Bedeutung dieser Signete liegt aber auch zum Theil in dem Umstande, dass sie öfters von der Hand grosser Meister herrühren und somit Proben bieten von der hohen Blüthe, die der Holzschnitt in Strassburg (vgl. P. Kristeller a. a. O.), wesentlich begünstigt durch jene Reihe von Officinen, erreicht hat. Aber auch in der darauf folgenden Zeit brachte in Strassburg eine Schaar aus der Schweiz gebürtiger Künstler — wiederum im Dienste von bedeutenden Druckern — eine Menge von wichtigen Holzschnitten hervor, die zum Theil erst in letzter Zeit durch Paul Heitz in seiner Publication von Formschneiderarbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts in Originalabdruck ins richtige Licht gerückt worden sind.

Von demselben Herausgeber und Verfasser liegt nun eine fernere Arbeit vor, welche einen beachtenwerthen Beitrag zur Bücherillustration im Elsass liefert. Heitz hat sich nämlich die dankbare Aufgabe gestellt, die Zierinitialen in den elsässischen Drucken des 15. und 16. Jahrhunderts im Facsimile und mit erläuterndem Text herauszugeben. Dass er diese Serie mit der Herausgabe der Zierinitialen, welche sich in den Drucken des Thomas Anshelmus in Hagenau (1518—1523) befinden, begonnen hat, findet, wie der Verfasser in der Einleitung richtig bemerkt, seine Erklärung darin, dass keine andere elsässische Officin aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts einen so reichen Initialschmuck aufweisen kann, wie gerade die Anshelm'sche. Verfasser stellt auf 19 Tafeln sechs Alphabete zusammen und gibt auf der 20. Tafel das von Baldung frei nach Dürer's Kupferstich (B. 66) für Anshelm gearbeitete Signet. Die vier ersten Alphabete weist er einem und demselben Künstler zu, wogegen er nicht abgeneigt ist, das fünfte für Vogtherr (?) und das sechste für Baldung (?) in Anspruch zu nehmen. Für den Kunsthistoriker sind diese Zierinitialen von nicht geringem Interesse; denn fünf Alphabete davon führen uns in die unmittelbarste Nähe Baldung's. Der Künstler der vier ersten Alphabete entstammt der Regensburger Schule. Ich bin im Stande gewesen, Spuren seiner Thätigkeit aufzufinden. Zuerst begegnet er uns in zwei Codices des Conrad von Scheyern (München, Hof- und Staatsbibliothek), wo er sich als tüchtiger Miniaturist zeigt; sodann finden wir ihn in einem kleinen Gemälde der Lichtenthaler Todtencapelle. Ferner steht er unter dem Einflusse der oberrheinischen Malerschule, Grünewald's und Baldung's. Vor allem betont er auch das malerische Element. Die Anlehnung an Baldung ist eine deutliche, und nach den grossen Zierinitialen zu urtheilen, war er mit der Kunstweise Baldung's, in dessen Werkstätte er als Gehülfe gearbeitet haben wird, völlig vertraut. Dies beweisen am allerdeutlichsten die Initialen

auf Tafel I, die, was Composition und Formsprache anbelangt, den genannten Einfluss zur Genüge darthun; man vgl. z. B. seinen Gottvater-Typus mit dem des Freiburger Hochaltars. Aber neben diesem Strassburger Einfluss kommt auch, wie bei Baldung, der des Meisters des Insenheimer Altars zur Geltung, so z. B. in dem kleineren Buchstaben n auf Tafel IX (Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes). Von unserem Meister rührt auch die Zeichnung: Christus am Kreuz in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel (U. 3. 45) her, welche Janitschek (Geschichte der deutschen Malerei, pag. 404) wegen des starken Grünewald'schen Einflusses für Baldung in Anspruch nahm; auch kommen bei der Beurtheilung dieses Künstlers zwei in Privatbesitz befindliche, bis jetzt unbeachtete, und mit Baldung's Monogramm versehene Gemälde in Betracht — es sei mir vergönnt, ein anderes Mal auf diesen Künstler ausführlicher zurückzukommen.

Während bei den bis jetzt betrachteten Alphabeten mit Ausnahme von Nr. 3 die innere reiche Füllung aus religiösen Darstellungen gebildet wird, so ist bei den zwei letzten Alphabeten der innere Raum mit Kindergestalten ausgefüllt; sie sind desshalb von Heitz als die »Kinderalphabete« bezeichnet worden. Das sogenannte Vogtherr'sche (Nr. 5) zeichnet sich durch die überaus lebendige Darstellung der Kinder aus. Was endlich das letzte Alphabet (Nr. 6) anbelangt, so möchten wir dem Verfasser darin beipflichten, dass es unter dem »Einflusse Baldung's« steht; jedoch mit der Einschränkung, dass zwei Künstler zu unterscheiden sind, wovon der eine mit dem Künstler der vier ersten Alphabete identisch sein dürfte.

Dem Verfasser, welcher in der Einleitung sich mit der Typenmessung beschäftigt und die wichtige Clichéfrage vorläufig nur streift, da er in der nächsten Lieferung auf dieselbe ausführlich zurückkommen will, danken wir für diesen hübschen Beitrag zur Geschichte des elsässischen Holzschnittes.

Strassburg i. E. *G. v. Térey.*

F. Reiber, Küchenzettel und Regeln eines Strassburger Frauenklosters des XVI. Jahrhunderts. Strassburg. J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel) 1891.

Ein eifriger Sammler und Verehrer seiner heimathlichen Kunst war Ferdinand Reiber, welcher seiner Vaterstadt Strassburg allzufrüh durch den Tod entrissen worden ist. Auch schriftstellerisch trat er wiederholt hervor, und zu seinen letzten Arbeiten gehört jenes Büchlein, dessen Titel oben angeführt ist. Sowohl cultur- als auch kunstgeschichtlich bietet es Interessantes. Reiber theilt auf Grund einer im Strassburger Stadtarchiv befindlichen Handschrift den Küchenzettel des Strassburger Frauenklosters S. Nicolaus in undis mit und erläutert dabei die uns weniger bekannten Namen der Speisen. Jedoch begnügte er sich nicht damit, diesen reichhaltigen, in elsässischem Dialect abgefassten Küchenzettel abzudrucken und zu erklären, sondern gewährt auch nebenbei auf Grund von Acten aus demselben Archiv einen Einblick in das allzu intime Klosterleben. In der That standen die Nonnen dieses Klosters, was aus einer vom 29. September 1592 datirten »Inquisition und Aussagen der Closterfrawen zu Sankt Claus in Undis, wegen der ungebührlichen Hand-

lungen und Unzücht, die darin fürgangen« hervorgeht, in schlechtem Rufe, wesshalb das Kloster bald darauf aufgehoben werden musste. Zu seinen Besuchern gehörten auch drei Künstler: Tobias Stimmer und einer seiner Brüder (vielleicht Christoph, wie Reiber vermuthet), ferner der berühmte Organist Bernhard Schmid. Die Stelle, welche auf die beiden Stimmer Bezug nimmt lautet also: »Maria Müller selig. Dieselb hab etwa zu einem Mahler als Kundschafft gehabt, der hab Tobias Stimmer geheissen; der hab im Closter gemahlt; dessen Bruder hab die Dorothea und die Ursula entwerffen gelerth.« Wir sehen also die Gebrüder Stimmer im Kloster S. Nicolaus in undis thätig; was sie an Malereien ausgeführt haben, wissen wir nicht. Tobias Stimmer, der geistreiche Meister der Façaden-Malerei des Hauses »zum Ritter« in Schaffhausen (1570), muss ein lustiger Kamerad gewesen sein; dies bezeugt auch ein derb gehaltenes Fastnachtsspiel von 1580, genannt die »Comedia«, welches in dankenswerther Weise J. Oeri (im Verlage von J. Huber in Frauenfeld 1891) zum ersten Male herausgab, nicht nur desshalb interessant, weil nach der Ansicht von Jakob Baechthold es »die beste Komödie seines Jahrhunderts« ist, sondern auch wegen der 18 köstlichen Federzeichnungen, mit welchen Tobias Stimmer sein witziges Manuscript illustrirte. Oeri gibt in der Einleitung auch die Lebensdaten und Hauptwerke Stimmer's an; zur Ergänzung möge die obige Notiz aus dem genannten Kloster dienen. Auch möchte ich auf den bei Josiam Rihel im Jahre 1576 gedruckten »Glück Haff zu Strassburg« aufmerksam machen, wo unter Dienstag, den 7. August, von unserem Meister also Erwähnung gethan wird: »Thobias Stimmer von Schaffhausen der Mahler, die 136 gab (Gabe) Ein glatten weissen Hoffbecher, ohne Deckel für XII gulden«. Wir sehen aus dieser Angabe, dass er sich gerade um diese Zeit in Strassburg, wo er sich endgültig im Jahre 1571 niedergelassen hat, aufhielt.

Die Ausstattung des 52 Quartseiten umfassenden und in 150 numerirten Exemplaren auf Büttenpapier gedruckten Reiber'schen Büchleins ist eine sehr originelle. Der Text ist nämlich in Holzschnittumrahmungen eingefasst, welche aus den Werken der Officinen des Bernhard Jobin, Knoblauch, Köpffel, Mylus in Strassburg, ferner Armand Farkal in Colmar, H. Gran und Secer in Hagenau entnommen sind. Obgleich diese Holzschnittumrahmungen in ihrer zinkotypischen Wiedergabe nicht immer günstig wirken, da die feinen Details oft verloren gehen, so sind sie dennoch beachtenswerth, namentlich die eine mit der Darstellung der Ecclesia und Synagoge, wozu das Strassburger Münster mit seinen edlen Sculpturen des Südportals die Vorbilder geliefert haben mag.

Strassburg i. E. *G. v. Térey.*

Zeitschriften.

Nuova Rivista Misena. Periodico marchigiano di erudizione storico-artistica, di letteratura, e d'interessi locali, diretto da **Anselmo Anselmi.** Anno IV—VI. Arcevia 1891—93.

Seit wir an dieser Stelle (Bd. XIV S. 503) über die drei ersten Jahrgänge der obigen Zeitschrift berichteten, hat sie Dank der ebenso unermüd-

lichen als uneigennützigen Hingebung ihres Begründers und Herausgebers weiteren erfreulichen Fortgang genommen. Es erscheint daher angezeigt, über die in ihren letzten Bänden enthaltenen Arbeiten, soweit sie das Gebiet der Kunstgeschichte betreffen, wieder kurz zu referiren.

Der erste hieher gehörige Beitrag in Band IV behandelt den Maler G. Fr. Guerrieri (geb. 1589) aus Fossombrone, einen Nachahmer, wenn nicht directen Schüler Fed. Baroccio's, der aber später in die Fussstapfen Caravaggio's tritt, und dessen noch nachweisbare Arbeiten sich in den Kirchen von Fabriano, Fano, Fossombrone, Osimo, Sassoferrato und anderer Orte in den Marken befinden. — A. Anselmi berichtet über ein in seinem Besitze befindliches Porträt Livia's della Rovere († 1641). Das einzige bisher bekannte Oelbildniss der letzten Herzogin von Urbino, stammt es wohl aus ihrem Palast in Arcevia, den sie dort erbauen liess, nachdem sie sich 1621 mit dem Titel einer Gouverneurin der Stadt dorthin zurückgezogen hatte, und scheint eine Arbeit des eben genannten Guerrieri zu sein. — Alippi veröffentlicht urkundliche Beiträge zur Biographie Evangelista's da Piandimeleto, den wir schon seit Pungileoni als Gehilfen Timoteo Viti's bei einigen von dessen Arbeiten kennen. Es erhellt aus den mitgetheilten Daten, dass unser Meister schon 1500 in Urbino ansässig ist (erst in einer Urkunde von 1532 nennt er sich indess zum erstenmal »civis Urbini«), 1522 für Malereien in der Capp. del Sacramento bezahlt wird, und 1525 die Ausführung eines Altarbildes für Farneto übernimmt, das Viti bei seinem Tode unvollendet zurückgelassen hatte. — Maestrini lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die Fresken einer Capelle der Marienkirche in Monte Martello bei Cagli, die er als kurz nach 1494 entstanden nachweist, ohne jedoch Näheres über ihren Schöpfer und Charakter beizubringen, und Anselmi reproducirt die von Müntz gefundene urkundliche Nachricht über den ältesten bisher bekannten Maler Ancona's, Meister Andreas, der 1377 in Rom für das Bemalen und Vergolden eines päpstlichen Prunksessels mit 16 Goldgulden bezahlt wurde (s. Archivio stor. dell' arte 1891, pag. 130). — P. Tedeschi bringt in einem Aufsatz über Luciano da Laurana nichts Neues. Die von ihm beigezogenen urkundlichen Belege sind alle schon früher veröffentlicht. Die Hypothese des Verfassers, Laurana hätte sich von Venedig, nachdem er dort viele Werke ausgeführt, nach Urbino begeben und sei von dort nach Florenz gegangen, wo er Schüler Brunelleschi's ward, ist aus chronologischen Gründen unhaltbar; denn unmöglich hätte der um 1420 geborne Künstler bis 1446, dem Todesjahr Brunelleschi's, alles das schon ausführen können, was ihm Tedeschi beimisst. Uebrigens beruht seine ganze Hypothese nur auf einer von den Annotatoren des Vasari-Lemonnier ganz vermuthungsweise hingeworfenen Bemerkung (ed. Sansoni II, 385). Davon, dass Laurana 1465 in Diensten Aless. Sforza's in Pesaro stand und wahrscheinlich beim Ausbau des dortigen Pal. Prefettizio thätig war, scheint Tedeschi nichts zu wissen (s. Archivio stor. dell' arte III, 239). — In einem Aufsatze über Fra Mattia della Robbia fasst Anselmi das von ihm schon früher an anderen Orten Beigebrachte resumirend zusammen. Wir haben darüber seinerzeit im Repertorium (Bd. XIII, 191) berichtet, und jetzt dem dort Gesagten nur berichtigend hinzuzufügen, dass, wie der im

Archivio stor. dell' arte II, 83 veröffentlichte Vertrag bezeugt, das Altarwerk für die römische Kirche S. Lorenzo in piscibus (wir nannten sie fälschlich S. Maria) auch von Fra Mattia, nicht von Fra Ambrogio hergestellt ward. Interessant aber ist der von Anselmi erbrachte Nachweis, dass Fra Mattia sein Altarwerk für Montecassino bei Macerata nicht etwa in seiner Werkstatt zu Rom, sondern an Ort und Stelle ausgeführt hat. — Endlich berichtet Aleandri über den Aufenthalt des zuweilen mit Pinturicchio verwechselten peruginesken Malers Bernardino di Mariotto zu Sanseverino, unter Beibringung von Urkunden über dessen dort während der Jahre 1502—1521 ausgeführte Arbeiten. Darnach sind davon noch eine Kirchenfahne mit einem Madonnenbild vom Jahr 1509 im Dom, das Bild vom Jahr 1512 auf dem Hauptaltar von S. Domenico und eine Verkündigung von 1514 in der Capelle des Stadthauses übrig. 1522 kehrte der Meister, vor der in Sanseverino ausgebrochenen Pest die Flucht ergreifend, in seine Vaterstadt Perugia zurück. Als Zug von sittengeschichtlichem Interesse sei angeführt, dass der Rath von Sanseverino, als unser Künstler schon im Jahre 1521 die Absicht kundgab, sich zu repatriiren, ihm, um ihn zum Bleiben zu bestimmen, einen jährlichen Zuschuss von vier Gulden zu der Miethe seines Ateliers (apotheca) bewilligte. —

Band V wird eröffnet mit der Veröffentlichung von ausführlichen Rechnungsvermerken über die von Gentile da Fabriano für Pandolfo Malatesta in einer Capelle zu Brescia 1418 ausgeführten Fresken (s. Anonimo di Morelli, Originalausgabe S. 157). Leider erfahren wir daraus nichts über deren Gegenstand; nach dem Betrag des bezahlten Honorars, das sich auf die für jene Zeit sehr ansehnliche Summe von 1500 Lire beläuft, muss es eine Arbeit von bedeutendem Umfang gewesen sein. Interessant aber ist der nebenher laufende Vermerk, wonach ein Meister Giovanni da Prato für das Holzwerk (Tafel und Rahmen) eines Altarbildes bezahlt wird, »che se penze (pinse) per maestro Gentile per donare al Papa«. Gewiss haben wir in dieser dem Papste präsentirten Tafel (wovon wir sonst nichts wissen) die erste Veranlassung zu der späteren Berufung des Künstlers an den päpstlichen Hof zu erblicken, wo er bekanntlich den Lateran seit 1426 mit ausgedehnten Fresken schmückte. — Alippi gibt urkundliche Notizen über einen Maler Bartolomeo di Maestro Gentile von Urbino, der dort und in der Umgegend seine Kunst von 1497—1531 übte und jedenfalls vor 1538 starb. Mehrere seiner Tafel- und Wandbilder sind noch vorhanden; seinem künstlerischen Charakter nach gehört er unter die verspäteten Quattrocentisten, wie wir ihnen in diesen Gegenden öfter begegnen. — E. Müntz gibt eine dem vaticanischen Archiv entnommene Reihe von Rechnungsvermerken über die Baukosten der Rocca papale zu Ravenna, eines Werkes, das Cardinal Albornoz im Jahre 1356 und den folgenden aufführen liess. — Cav. G. Salvi berichtet auf Grund urkundlicher Belege über ein von dem ascolaner Maler Pietro Alamanni 1485 für eine Capelle der Collegiatkirche zu Sanginnesio ausgeführtes, noch vorhandenes Votivbild. Die mitgetheilten Rechnungen bieten interessanten Aufschluss über die Umstände, unter denen ähnliche Stiftungen an kleineren, ärmlichen Orten oft zu Stande gekommen sein mochten. So lautet z. B. ein Eintrag: »Al Judeo per ritogliere il vestito

di velluto della Pieve impegnato per dare denaro al dicto Maestro Pero . . . . . fior. 9 bol. 13.« Es musste also, um dem Maler einen Vorschuss geben zu können, ein kostbares Kirchengewand an einen der quattrocentistischen Vorläufer unserer heutigen Rothschilds versetzt werden! — Anselmi erstattet ausführlichen Bericht über die in erster Linie seinem eigenen unermüdlichen Eifer zu dankende Wiederauffindung des Signorelli'schen Altarbildes aus der Capp. Filippini in S. Francesco zu Arcevia, worüber auch wir schon an diesem Orte (Bd. XV S. 553) Mittheilung gemacht haben. Aus der beigefügten genauen Beschreibung desselben erfahren wir, dass es ursprünglich auch eine Lünette mit dem ewigen Vater und eine Predella mit Scenen aus dem Leben Mariä besass (beide verschollen). Der Verfasser schliesst seine Studie mit einer aus den Urkunden geschöpften Darlegung der Thätigkeit Signorelli's während seines Aufenthalts zu Arcevia (Juni 1507 bis Juli 1508), deren Ergebniss in nicht weniger als fünf bedeutenden Altarbildern bestand. — Gianuizzi gibt nach einer gleichzeitigen Quelle ein Verzeichniss der 1797 aus dem Schatze von Loreto geraubten Kunstwerke. — Annibaldi druckt die Documente ab, die sich auf das letzte der acht von Lotto für Jesi gemalten Bilder beziehen, das die Familie Amici für die Capelle S. Biagio im Dom gestiftet hatte. Der Tod überraschte den Meister mitten in der Arbeit (1554), die dann durch einen uns unbekannten Maler zu Ende gebracht ward; sein Werk aber ging 1731, als die Kathedrale abgebrochen und nach neuem Plan wieder aufgeführt wurde, verloren und ist seither verschollen. — Raffaelli bespricht auf Grund der Einnahmenvermerke des Meisters die Arbeiten des cinquecentistischen Malers Simone de Magistris in seiner Heimat Caldarola und sonstigen Orten der Marken; Castellani lehrt uns in dem zu Sinigaglia ansässigen, aber aus Urbino gebürtigen, bisher ganz unbekannten Meister Donnino Ambrosi († 1599) unter Mittheilung des ursprünglichen Lieferungsvertrags den Schöpfer der Bronzestatue der Fortuna kennen, die den Brunnen des Hauptplatzes zu Fano schmückt, und Alippi gibt archivalische Notizen über die bis auf Gueroli bisher gänzlich unbekannten Maler Fabr. Fabrizi und Dionigi und Girolamo Nardini aus S. Angelo in Vado, sowie Filippo Gueroli aus Urbino, die uns die beiden ersten 1520 und 1491 in Urbino und Ostravetere mit Frescomalereien, den dritten 1515 mit einem Altarbild für Cingoli beschäftigt zeigen, während wir über die Arbeiten des letzten, ausser seiner Qualification als »pictor et civis Urbini« sonst nichts erfahren. Da ein Bruder von ihm das Töpferhandwerk trieb, vermuthet Alippi, Guèroli könnte seine Fähigkeiten als Majolicamaler in dessen Dienst gestellt haben. — Es schliesst den Band eine Studie Allevi's über die Kirche S. Maria della Rocca, bei der Stadt Offida gelegen. Der einzige Ueberrest eines schon 1039 von der mächtigen sabinischen Abtei Farfa aus gegründeten Benedictinerklosters, rührt ihre heutige Gestalt laut dem Zeugniss einer in die Aussenwand der Façade eingelassenen gleichzeitigen Inschriftstafel aus dem Jahre 1330 und von einem Meister Albertino her. Es ist ein lombardisch-romanischer Gewölbebau in Form eines lateinischen Kreuzes, mit vollständiger dreischiffiger Unterkirche, der (wenn wir die nicht ganz klare Beschreibung des Verfassers recht verstehen) darin einzig unter den gesammten mittelalterlichen

Baudenkmalen Italiens dasteht, dass sein Hauptschiff an beiden Enden mit polygonen Absiden schliesst. Spuren von Fresken, die unter der erst zu Beginn des vorigen Jahrhunderts applicirten Tünche der Wände überall vortreten, beweisen, dass das Innere durchaus bemalt war. An einem dieser Reste, der zu den jüngsten zu gehören scheint, liest man die Jahreszahl 1423. Eine genaue Aufnahme und Beschreibung dieses Denkmals wäre höchst wünschenswerth.

Aus dem reichen Inhalt des letzten Bandes seien die folgenden Beiträge hervorgehoben: Anselmi theilt den Vertrag mit, durch den sich Vinc. Pagani 1543 verpflichtet, für Filottrano ein Altarbild zu malen, das noch von A. Ricci lobend erwähnt, heute verschollen ist; G. Salvi veröffentlicht den Bauvertrag für die Façade der Collegiatkirche von S. Ginnesio, geschlossen zu Beginn des 15. Jahrhunderts mit Meister »Herrigo de Fapicho della Magna dela proventia de Bevaria« (welcher Ort Baierns in dem verdrehten »Fapicho« steckt, wüssten wir nicht zu sagen), und A. Gianandrea gibt aus Anlass der in Band IV enthaltenen Nachricht über den Maler Andrea d'Ancona ein documentarisch belegtes Verzeichniss von nur wenig späteren Künstlern derselben Stadt bis herab zur Mitte des 15. Jahrhunderts, unter ihnen allerdings auch viele fremden Ursprungs. — Sehr werthvoll ist der durch mehrere Nummern gehende, durchweg auf urkundliche Belege gegründete chronologische Prospect Aleardi's über Leben und Werke Domenico Indivini's (c. 1445—1502), von dem wir bisher nicht viel mehr wussten, als dass er der Meister der noch vorhandenen Chorgestühle in der Chiesa maggiore zu Sanseverino (1481—1502) und in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi gewesen sei (1491—1501). Leider sind seine übrigen Arbeiten alle untergegangen. — Noch ausgedehnter ist die Studie Lanciarini's über das aus S. Angelo in Vado stammende Brüderpaar Taddeo und Federigo Zuccari. Unser Interesse nimmt darin besonders der Process des letzteren in Anspruch, den der päpstliche Hofmarschall Ghiselli gegen ihn und einen seiner Schüler anstrengte, weil er sich in einem Bilde des Meisters angegriffen sah, und der mit der Verweisung Zuccari's aus Rom endigte, einer Strafe, die jedoch schon nach Jahresfrist vom Papste aufgehoben ward. Ferner stellt der Verfasser die Verdienste Zuccari's um die Gründung der Academie von S. Luca ins Licht (er war ihr erster Vorstand während des Jahres 1594), und theilt jenen Abschnitt seiner letztwilligen Verfügung mit, wodurch Federigo die eine Hälfte seines bekannten Hauses in der Via Sistina in Rom zu einem Hospiz für arme Kunstschüler bestimmt und für den Fall des Aussterbens seiner Familie auch die zweite ihr hinterlassne Hälfte diesem vermacht, — Bestimmungen, die nie zur Ausführung gekommen zu sein scheinen. Das ganze Testament konnte bisher nicht im Original aufgefunden werden; wohl aber fand Alippi im Notariatsarchiv zu Ancona das eine Woche vor dem Tode des Meisters in jener Stadt aufgesetzte Codizill (und theilt es hier mit), das die Anordnungen betreffs seiner Bestattung in der Kirche S. Agostino enthält und somit seine bisher nicht bekannt gewesene letzte Ruhestätte feststellt. Auch das Decret, womit das Municipium von Rom dem Meister 1591 das Bürgerrecht verlieh, wird hier zum erstenmal im Wortlaut vorgelegt. Endlich sind auch die Nachrichten über die Häuser, die Federigo

in seiner Vaterstadt, in Florenz und in Rom besass, gesammelt. Eine Liste der Schüler Federigo's und einige Notizen über seine Thätigkeit auf litterarischem Felde schliessen die fleissige Monographie Lanciarini's. — In einer vorläufigen Notiz gibt uns Anselmi Nachricht über einen glücklichen Fund Gianuizzi's im Archiv der Casa Santa zu Loreto. Es ist ein Merkbuch Lor. Lotto's, das der Meister während seines fünfzehnjährigen Aufenthalts in dieser Stadt 1540—1554 führte. Von dessen 187 beschriebenen Seiten (andere 213 blieben leer) enthalten fol. 2—138 ein Einnahmen- und Ausgabenregister, nach den Namen der Personen, mit denen Lotto in Verbindung stand, alphabetisch geordnet; fol. 151 und 152 verzeichnet er seine Auslagen während eines Besuchs in Venedig; fol. 152 und 153 sein Soll und Haben mit seinem Freunde Matteo Carpan, Goldschmied zu Treviso; fol. 157—159 seine Ausgaben während eines Aufenthalts in letzterer Stadt; fol. 195—200 seine Auslagen während der Jahre 1540—1545. Anselmi hebt vorerst bloss eine Liste der Schüler Lotto's aus den Marken hervor, die uns zehn Namen, darunter die der bekannten Maler Ercole Romanini und Simone de Magistris nennt. Wir sind auf weitere Mittheilungen aus dem Inhalte des interessanten Fundes sehr gespannt. — Eine kurze Notiz Aleandri's über zwei bei Gelegenheit der Restaurirung der Kirche zu Colleluce in der Nähe von Sanseverino aufgedeckte und höchst wahrscheinlich von den Brüdern Lorenzo und Giacomo di Salimbene, den Schöpfern der bekannten Wandbilder in S. Giovanni zu Urbino, herrührende Fresken (eine Kreuzigung Christi und eine Madonna mit zwei Heiligen, über ihr Gottvater segnend) schliesst den letzten Band unserer Zeitschrift, deren verdienter Herausgeber in der That mit Stolz auf die Ergebnisse zurückblicken kann, die seine und seiner Mitarbeiter Bemühungen für die Kenntniss der Kunst in den Marken bisher schon zu Tage gefördert haben.

C. v. Fabriczy.

Museen und Sammlungen.

Neue Erwerbungen des Rijksmuseums.

Dem Director des Amsterdamer Rijksmuseums ist es unlängst gelungen, ein höchst importantes Werk des Braunschweiger Monogrammisten, die Schaustellung Christi vor einer hundertköpfigen Menge, zu erwerben, welches auch durch seine gute Erhaltung das bis jetzt leider nicht sehr hohe Niveau der primitiven Abtheilung dieser Sammlung wesentlich erhöht.

Eine zweite glückliche Erwerbung ist diejenige eines Bildes aus der Richtung des Frans Hals, eine Anzahl ungefähr lebensgrosser Gassenbuben darstellend, welche abziehenden (spanischen?) Truppen, von denen sie durch den Graben getrennt sind, schimpfend nachrufen. Es ist eine Scene voll köstlichen Humors und als Darstellung einzig in ihrer Art. Wer der Künstler ist, war bis jetzt nicht sicher zu ermitteln. Anfangs Februar dieses Jahres wurde das Bild in der Auction Barre zu Paris als ein Franz Hals verkauft und kurz darauf vom Kunsthändler Kleinberger daselbst als ein Werk des Jan Hals nach Holland offerirt. An keinen dieser beiden Meister ist jedoch zu denken. Vermuthlich ist einem der andern noch unbekannten Söhne des Frans in diesem Bild ein glücklicher Wurf gelungen. Vieles erinnert auch an das Bild mit lebensgrossen Figuren von Hendrik Pot im Museum Boymans zu Rotterdam.

Photographieen nach Bildern holländischer Sammlungen.

In Rotterdam hat in letzter Zeit der Photograph Baehr eine ganze Reihe wohlgelungener Photographieen nach alten und neuen Bildern und Platinotypieen nach Zeichnungen herausgegeben, während die Firma Winkenbos und Dewald im Haag das dortige Mauritshuis und das Amsterdamer Rijksmuseum in zahlreichen, meist sehr gut gelungenen Blättern publicirt hat. In Leiden endlich hat die Firma Goedelje seit kurzem angefangen, die hervorragendsten Bilder der städtischen Sammlung (Lucas van Leiden, Cornelis Engelbrechtsen, Joris van Schlooten etc.) aufzunehmen. Die Haarlemer Galerie liegt bekanntlich in Braun'schen und Hanfstängl'schen Aufnahmen vor.

Ausstellungen und Versteigerungen.

Die Ausstellung italienischer Renaissancewerke in der New Gallery in London.

Diese Ausstellung, welche während der ersten drei Monate des Jahres geöffnet war, bot für das Studium eine Fülle des Materials, die in der kurz gemessenen Zeit kaum sich bewältigen liess. Von einem gründlichen Studium der in Privatbesitz befindlichen Werke kann ja überhaupt nur die Rede sein, wenn wie hier Gelegenheit geboten ist, bei bester Beleuchtung wiederholt und rücksichtslos zu prüfen.

Auf dem Programm dieser Sonderausstellung stand die italienische Kunst von ihren Anfängen an im 13. Jahrhundert bis zur Mitte des 16. Ausser Bildern, Zeichnungen und Miniaturen umfasste sie Bronzen, Medaillen, Plaketten, Elfenbein- und Holzschnitzereien, Majoliken, Schmucksachen, Waffen, Möbelstickereien, auch Autographen und älteste Drucke. Der Katalog enthielt nicht weniger denn 1581 Nummern, wovon auf Gemälde allein 282 kamen. Werke der venezianischen Schulen, sowie der ferraresischen waren ausgeschlossen. Da die ersteren immer mit Vorliebe in England gesammelt worden sind, liegt es in der Absicht der Direction, im nächsten Winter eine Ausstellung von ausschliesslich venezianischen Werken zu veranstalten, während für die ferraresische Schule der Burlington Fine Arts Club eine Sonderausstellung für den Sommer in Vorbereitung hat.

Die strenge Scheidung nach Schulen war übrigens in der New Gallery nur bei den Bildern beabsichtigt und auch erträglich genau durchgeführt. Zu beklagen war, dass mehrere Besitzer berühmter Sammlungen zur Beschickung der Ausstellung sich nicht bewegen liessen, wovon die Folge war, dass z. B. der Name Raphael nur als Pseudonym glänzte. Störend besonders für das kunstliebende lernbegierige Publicum wirkte auch der Umstand, dass die Benennungen der Bilder in zahlreichen Fällen sich so willkürlich und unberechtigt ausnahmen, wie es in öffentlichen Galerien jetzt doch mehr die Ausnahme als die Regel ist. Aber nur wenige Eigenthümer von Gemälden haben der Direction es freigestellt, wie sie die Bilder benennen wolle; in häufigen Fällen ist die Beibehaltung traditioneller Benennungen zur conditio sine qua non für die Erlaubniss der Ausstellung gemacht worden.

Die South Gallery, in welcher die Bilder des Trecento ausgestellt waren, enthielt nicht weniger als 81 Bilder der Florentiner und sienesischen Schule, darunter allerdings einige wenige, welche dem Quattrocento angehören, aber nur ungefähr 30 führten Benennungen, welche nach dem gegenwärtigen Stand der Kunstforschung sich auch beweisen lassen. Dabei ist nicht zu übersehen, dass der vierte Theil der in Rede stehenden Auswahl richtig benannter Bilder nicht mehr als die ganz allgemeine Benennung »Florentine school« oder »early Florentine school« oder »school of Giotto« führte. Von Giotto selbst

besitzen wir bekanntlich nur sehr wenige Tafelbilder, deren Echtheit über jeden Zweifel erhaben ist. Wer sich mit den herrlichen kleinen Tafelbildern vertraut gemacht hat, welche als Ueberreste des alten Altarwerkes der Peterskirche in Rom jetzt in der Stanza Capitolare der Sacristei dort bewahrt werden — wohlerhaltene und zugleich unzweifelhaft echte Arbeiten von der Hand Giotto's —, der wird sich schwerlich entschliessen können, irgend ein anderes der vielen in Katalogen und Kunstgeschichten dem Meister zugeschriebenen Bildchen ihm zuzuerkennen. Es ist ja selbstverständlich, dass Giotto nur sehr selten auf diese Weise seine Kunst bethätigt haben kann. Es darf daher wohl überraschen, dass in der New Gallery ein Bild sich fand, das den genannten in Rom an die Seite gestellt werden kann: Nr. 24, ein kleines Bild von anderthalb Fuss im Geviert, aus der Sammlung des Mr. Henry Willett in Brighton. Der Gegenstand ist die Darstellung im Tempel mit dem alten Simeon, welcher das Christkind hält und der Prophetin Hanna auf der einen Seite und gegenüber auf der anderen Seite des Altars Maria mit Joseph. Die Zeichnung der Figuren ist im grossen Stil, ruhig und sicher, der Faltenwurf ist durchaus einfach. Sehr verschieden von den Durchschnittsleistungen der Zeit ist das Christkind von classischer Vollendung. Der Baldachin über dem Altar ist ein wohlproportionirter Bau von edlen Verhältnissen und in seiner perspectivischen Zeichnung frei von Fehlern. Die Erhaltung des Bildes lässt leider zu wünschen übrig. Derselbe Gegenstand findet sich auf dem Triptychon mit zahlreichen Scenen aus dem Leben Christi (Nr. 2) aus der Sammlung A. E. Street, Giotto zugeschrieben, aber nur ein Werk der Schule. Offenbar hat der Maler dieses Bildes ein Originalwerk Giotto's, vielleicht sogar das obengenannte, als Vorbild benutzt. Der Unterschied in dem Können des Meisters und des Schülers oder Nachfolgers wird bei dem Vergleich der beiden Darstellungen besonders klar. An dem Triptychon sind einige ikonographische Besonderheiten hervorzuheben. Die Kreuzigung Christi wird in drei Episoden geschildert: Christus ersteigt auf einer Leiter das aufgerichtete Kreuz, es folgt die bekannte Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, endlich die Kreuzabnahme. Während die mittlere Darstellung einem bekannten Giotto'schen Vorbilde entlehnt ist, ist die erstgenannte Scene fast ohne Beispiel in der italienischen Kunst. Sie ist zweifelsohne der byzantinischen Kunst des Ostens entlehnt. In den Klosterkirchen der Athoshalbinsel ist sie regelmässig zu finden. Auf dem zweiten Bilde sieht man das Blut Christi am Kreuzesstamm herabrinnen, dann weiter den Hügel herabfliessen, auf dem das Kreuz sich befindet, um schliesslich einen Schädel zu benetzen, der sich innerhalb einer Höhle befindet, senkrecht unterhalb des Kreuzes. Das Gleiche finden wir auf Duccio's Darstellung der Kreuzigung aus Lord Crawford's Sammlung (Nr. 21), auf der ähnlichen Darstellung unter Lorenzetti's Namen aus der Sammlung R. Benson und auf dem schönen, dem Taddeo Gaddi zugeschriebenen Triptychon aus der Sammlung W. F. Maitland mit der Jahreszahl 1338 (Nr. 68). Die Legende, auf welche sich dieses merkwürdige Detail bezieht, lebt heute noch in der griechischen Kirche fort, während sie im Abendlande schon im 14. Jahrhundert in Vergessenheit gerathen sein muss;

denn auf der Mehrzahl der Kreuzesbilder aus eben jener Zeit fehlt schon die Bezugnahme auf dieselbe. So hier in dem Florentiner Triptychon aus der Sammlung H. Wagner (Nr. 7), und auf den beiden Bildern aus der Schule Giotto's Nr. 46 und 47 der Sammlungen H. Wagner und Ch. Butler. Nach jener Legende befand sich Golgatha unmittelbar über einer Höhle, in welcher Adam begraben war, und das Blut Christi, welches bei der Kreuzigung zur Erde herabrann, floss hinab in jene Höhle, um die Erlösung des ersten Menschen zu vollbringen. Auch heutiges Tages zeigt man noch in Jerusalem innerhalb der Grabeskirche, welche auch Golgatha umschliesst, in einem tiefer gelegenen Raum eine Stätte, welche für die Grabeshöhle Adam's gilt. Eine viel spätere Kunst, die Sculptur der Barockzeit, schmückt mit Vorliebe das untere Ende des Kreuzes Christi mit einem Schädel und gekreuzten Knochen, eine ebenso geschmacklose wie sinnlose Verwerthung eines Motivs, dessen symbolische Bedeutung in Vergessenheit gerathen ist und das gleichsam als Reliquie in die Neuzeit verschleppt worden ist.

Duccio, der Gründer der sienesischen Schule, in welcher er dieselbe Stellung einnimmt, wie sein jüngerer Zeitgenosse Giotto in der florentinischen, hat sich, so scheint es mir, die Aufgabe gestellt gehabt, die in Formalismus erstarrte Kunst der byzantinischen Tradition neu zu beleben, in ähnlicher Weise wie 150 Jahre später Mantegna und die Schule des Squarcione in Padua darauf ausgingen, die griechisch-römische Kunst nach dem Vorbilde der aus dem Alterthume erhaltenen Basreliefs und anderer Sculpturen zu neuem Leben wachzurufen. Duccio's Malereien sind in Composition, in der Auffassung der menschlichen Form, und in deren Bewegung und nicht minder in den Typen der Figuren, ja sogar in jenen nebensächlichen Dingen, die uns bei archäologischen Untersuchungen im Interesse chronologischer Fragen als wichtige Anhaltspunkte zu dienen pflegen, so correct byzantinisch im besten Sinne des Wortes, dass mir die Annahme unabweisbar scheint, er müsse eine ganz genaue Kenntniss der Meisterwerke jener Kunst, wie sie im 10. und 11. Jahrhundert in Constantinopel blühte, gehabt haben: Meisterwerke, wie sie uns heute nur noch erhalten sind in einer gewissen Classe von Miniaturen, besonders der vaticanischen und der Pariser Nationalbibliothek. Der Vergleich fällt insofern zu Gunsten Duccio's aus, als dieser in der Zeichnung einer Präcision sich befleissigt, wie sie bei Byzantinern nicht vorkommt, und damit hängt es zusammen, dass der geistige Ausdruck der Figuren bei ihm den höchsten Anforderungen entspricht.

Nur wenige der späteren Sienesen sind Duccio's Nachfolger in diesen seinen archaistischen Bestrebungen gewesen.

Berna und Ugolino, welche zu diesen zählen, sind in beglaubigten Werken jetzt wohl nur noch in England anzutreffen. Beide sind in der Ausstellung vertreten, Berna in einem kreuztragenden Christus, aus der Sammlung des Sir Fr. Leighton (Nr. 70), und Ugolino in einer Kreuzabnahme (Nr. 26, Besitzer Mr. Henry Wagner). Das letztere Bild ist indess in allem Wesentlichen nur eine wenig veränderte Copie einer Darstellung desselben Gegenstandes von der Hand Duccio's auf seiner berühmten Majestas in Siena. Vergleicht man

dagegen die oben erwähnte Darstellung der Kreuzigung aus Lord Crawford's Sammlung mit dem Bilde desselben Gegenstandes auf der Majestas, so wird man zwar sofort erkennen, dass beide von der Hand desselben grossen Meisters sind, aber man wird nicht behaupten können, dass die eine Darstellung irgendwie von der anderen abhängig sei. In beiden Bildern entfaltet sich auf sehr beschränktem Raum ein reiches dramatisches Leben, aber mit der alleinigen Ausnahme der Figur des Gekreuzigten ist die Composition eine durchaus neue und selbständige. Es mag hier befremdlich erscheinen, dass Longinus mit seiner rechten, mit Blut bedeckten Hand seine Augen berührt. Es ist mir wenigstens nicht erinnerlich, auf irgend einer Darstellung der Kreuzigung dieses Detail beobachtet zu haben. Im Malerbuch der Athosklöster steht nichts davon, indess in der Legenda Aurea des Jacopus a Voragine lesen wir: »Longinus in Christum credidit. Maxime ex eo, ut quidam dicunt, quod cum ex infirmitate vel senectute oculi ejus caligassent, de sanguine Christi per lanceam decurrente fortuito oculos suos tetigit et protinus clare vidit.«

Die New Gallery enthielt noch vier weitere Bilder Duccio's, paarweise gerahmt (Nr. 42 und 56), aus der Sammlung R. H. Benson, aber in Folge schlechter Erhaltung sind sie so stark restaurirt, dass der Meister nur noch an der Composition deutlich zu erkennen ist, während die Typen ein rohes, oft ganz modernes Aussehen haben.

Von dem grossen Romantiker unter den Altsienesen, Simone Martini, findet sich hier kein echtes Werk, und ebensowenig von dem grossen Dramatiker Ambrogio Lorenzetti. Ein interessantes Diptychon aus der Sammlung Benson (Nr. 30), mit den Darstellungen der Kreuzigung und der Pietà, galt freilich als die Arbeit desselben, aber sehr mit Unrecht. Schon der Goldgrund, auf den das Bild gemalt ist, macht nicht den Eindruck dem Trecento anzugehören. Die Darstellung des todten Christuskörpers ist sehr ungeschickt. Bei näherer Betrachtung wird man finden, dass die Ausführung der Köpfe und insbesondere der Bärte überhaupt nicht von einem Italiener herrühren könne, sondern vielmehr einem vlämischen Meister, etwa des 16. Jahrhunderts angehören müsse, der möglichst treu ein sienesisches Bild des Trecento copirt hat. Solche zwitterhafte Curiosa — auch das Museum von Brüssel enthält ein giotteskes, von einem Vlamländer copirtes Bild — sind gewiss auch von kunstgeschichtlichem Interesse. Die zahlreichen Vlamländer, von denen Vasari und andere berichten, dass sie Jahre, ja Jahrzehnte in Italien verweilten, können doch nicht ohne Beschäftigung gewesen sein!

Von den Malereien des Quattrocento in der New Gallery darf man behaupten, dass sie zu den interessantesten und lehrreichsten der drei Abtheilungen gehören, aber auch hier sind die Benennungen oft sehr willkürlich. Man kann getrost behaupten, dass noch nie ein Gemäldekatalog erschienen ist, in dem so viele Werke des Botticelli verzeichnet gewesen wären, wie sich in dem der New Gallery vorfinden. Wenn die Uffizien in Florenz mit ihren neun dem Botticelli zugeschriebenen Bildern bisher als die reichste Sammlung galten, so kann man in der New Gallery ungefähr doppelt so viel zählen: nicht weniger als siebzehn Bilder, die seinen Namen tragen! Und unter diesen findet sich

nur ein einziges, von dem man eigenhändige Ausführung behaupten kann: eine figurenreiche Composition mit dem Tode der Lucretia, aus der Sammlung des Earl of Ashburnham (Nr. 160). Die Köpfe sind hier zumeist stark beschädigt, aber im Uebrigen kommen die grossen künstlerischen Qualitäten des Botticelli vortrefflich zur Geltung. Die reiche Architektur, in welche die Scene gesetzt ist, ist ein würdiges Beispiel seiner erfinderischen Phantasie und erinnert an die ähnlich behandelte Scenerie in der Calumnia. Botticelli, der in gar mancher Beziehung von anderen Künstlern seiner Zeit in Schatten gestellt wird, besass ein Geheimniss künstlerischen Vermögens, das in gleichem Grade vielleicht nur noch Leonardo eigenthümlich ist, und auch bei diesem finden wir es nur in seinen Zeichnungen. Botticelli verstand es, für das intensive innere Gefühlsleben in der Bewegung der menschlichen Gestalt einen adäquaten Ausdruck zu finden, und in der Wechselbeziehung der Gestalten unter sich die Illusion eines hochdramatischen Vorganges hervorzurufen. Während Ghirlandajo noch an dem Ideal der classischen Ruhe festhält, malt Botticelli die Aufgeregtheit des thatenlustigen modernen Menschen. Es gelingt ihm, die momentane Stimmung der Person in dem Ausdruck der Physiognomie zu fixiren, und in dieser Kunst steht Botticelli vielleicht heute noch unerreicht da. In den zahlreichen Schulbildern ist natürlich gerade hiervon nichts zu merken. Es mag sein, dass der Schüler — und wie Vasari sagt, hat Botticelli deren mehrere gehabt — gelegentlich auch die Formen nach den Cartons ziemlich getreu nachbildet; es wird ihm doch nie gelingen, sie mit dem Feuer des menschlichen Geistes zu beleben, wenn er nicht selbst auch ein Prometheus ist. Man sehe sich nur die Madonnenbilder dieser unglücklichen Nachahmer näher an! Die Hauptfigur, die nach den Intentionen des Malers die Augen in Demuth niederschlagen soll, macht den Eindruck, als habe sie der Schlaf übermannt. Schwer hängen die Augenlider nieder, der Mund ist schlaff, die Züge sind ohne Bewegungsfähigkeit mit dem Ausdruck der Starrheit und Müdigkeit. Die Bewegungen der meisten Figuren sind übertrieben und unnatürlich und machen den Eindruck des Affectirten. Man kann es auch heute noch verstehen, angesichts dieser zahlreichen leeren Schemen, welche an die Fabel vom Esel mit der Löwenhaut erinnern, wie Botticelli, dieser feine Beobachter der menschlichen Seele und ihrer Regungen, die mehr puppenhaften als menschenähnliche Gebilde seiner Nachahmer gelegentlich zur Zielscheibe seines Spottes machte, wovon Vasari eine charakteristische Geschichte erzählt.

Von den älteren Florentinern sind weder Masaccio noch Masolino, weder Paolo Uccello noch Andrea del Castagno vertreten; auch Fra Filippo fehlt, aber von dem grossen Schüler des letzteren, Pesellino, finden sich hier zwei Bilder, welche der Kunstgeschichte bisher völlig unbekannt geblieben waren: Nr. 129, Der Triumph des Ruhmes, der Zeit und der Religion, und Nr. 139, Der Triumph der Liebe, der Keuschheit und des Todes, aus der Sammlung J. F. Austen. Beide Bilder sind dem Pier di Cosimo zugeschrieben. Die zahlreichen Figuren, welche die einzelnen Gruppen bilden, sind mit einem Adel der Erscheinung ausgestattet und mit einer Grazie in ihren Bewegungen, dass man sie getrost dem Besten an die Seite stellen kann, was die Florentiner Kunst

in der höchsten Blüthezeit hervorgebracht hat. Es sind dies wohl die einzigen Bilder dieses seltenen Meisters in England. Das grosse Bild der National Gallery, welches seinen Namen führt, aber nicht auf der Höhe seiner Kunst steht, ist von Morelli-Lermolieff dem Pietro di Lorenzo Pratese zugeschrieben worden, und derselben Hand gehört zweifellos auch der fliegende Engel an (Nr. 109, Besitzerin Countess Brownlow), welcher unter Masaccio's Namen ausgestellt ist. Die Frage nach dem wahren Namen des Künstlers dieser beiden Werke gewinnt dadurch noch ein besonderes Interesse, dass jener Engel — übrigens ein Fragment eines grösseren Bildes — die Replik einer damit ganz übereinstimmenden Engelsfigur ist auf dem Bilde Nr. 1343 (220) der Louvregalerie, von dem Dr. Ulmann in seiner Arbeit über Botticelli es als wahrscheinlich hingestellt hat, dass es von dem gleichfalls als künstlerische Individualität unbekannten Fra Diamante herrühre.

Das kleine Bild aus der Sammlung Holford, Nr. 107, die Jungfrau mit dem Kinde und vier Heiligen darstellend, ein herrliches, wegen seiner minutiösen Ausführung allgemein bewundertes Werk, welchem erst neuerdings die Benennung Pesellino beigelegt worden ist, scheint mir darauf keinen Anspruch zu haben. Die Typen und die Zeichnung insbesondere der Hände mit eigenthümlich gespreizten Fingern bei schwächlicher Bildung des Metacarpium, sind nicht in seiner Manier. In Dorchester House führte das Bild früher die allerdings auch nicht plausible Benennung Fra Angelico. Nach meiner Ueberzeugung ist dies ein Jugendwerk des Benozzo Gozzoli. Stilistisch stimmt dieses Bild durchaus überein mit den traditionell dem Gozzoli zugeschriebenen, aber von Morelli, wie mir scheint mit Unrecht für Pesellino in Anspruch genommenen beiden kleinen Bildchen der Casa Alessandri in Florenz. Die Sammlung von Cassonestücken in der Westgalerie ist wohl die reichste Sammlung derartiger Decorationsstücke, die man irgendwo sehen kann. Hier sind die Schulen von Siena und die umbrische reicher vertreten, als die Florentiner. Ein Cassone mit Darstellungen aus dem Märchen von Amor und Psyche (Nr. 85, Besitzer C. Brinsley Marlay), dem Fra Filippo zugeschrieben, gehört offenbar dem Cosimo Roselli an. Unter Luca Signorelli's Namen finden sich zwei vortrefflich erhaltene Bilder, die vielmehr dem Matteo Balducci angehören: Nr. 91 und Nr. 97, das Hochzeitsfest des Perithous mit der Hippodameia und der Kampf der Lapithen mit den Centauren — aus der Sammlung J. F. Austen. Auch die übrigen dem grossen Cortonesen zugeschriebenen Werke können nur als Schulbilder oder Atelierstücke in Betracht kommen. Dahin gehört auch das farbenprächtige Madonnenbild aus der Sammlung R. H. Benson (Nr. 92), das in der Ausführung viel zu kleinlich, in der Darstellung der menschlichen Formen viel zu incorrect und im Ausdruck zu wenig lebendig ist, um als Originalwerk in Betracht kommen zu können.

Ein glücklicher Zufall hat es so gefügt, dass die sienesische Schule des Quattrocento in all ihren dem Namen nach bekannten Meistern hier vollständig vertreten ist. Wir finden da Werke des Sano di Pietro, des Giovanni di Paolo, diese besonders zahlreich, des Benvenuto di Giovanni, des Matteo di Giovanni, den man wohl den Ghirlandajo der Schule nennen darf, des Coz-

zarelli — des Botticelli unter diesen Dii minores —, des Fungai, wohl auch, wenn ich nicht irre, des Francesco di Giorgio, ferner des Pacchiarotto und auch des Girolamo del Pacchia. Freilich sind die meisten dieser Malernamen im Katalog gar nicht genannt. An ihrer Stelle finden wir meist ganz fremdartige Benennungen. So an Stelle des Girolamo del Pacchia (Nr. 206): Cesare da Sesto; statt Pacchiarotto (Nr. 210): Florentiner Schule etc.

Unter den Bildern der Hochrenaissance, welchen die North Gallery zugewiesen ist, überrascht die reiche Sammlung von Werken der Mailänder Schule, und unter diesen glänzen besonders die Satelliten Leonardo's. Die Anbetung des Christkindes von Gaudenzio Ferrari (Nr. 216), aus der Sammlung Holford, gehört unstreitig zu den reizvollsten Bildern der Ausstellung. Man darf wohl sagen, dass die Gruppe der Engel, welche das Christkind umgeben, zu dem Vollendetsten zählt, was die italienische Kunst überhaupt hervorgebracht hat. Selbst Raphael erreicht in seinen Darstellungen von Kinderköpfen nicht immer diese Höhe. Hier sowohl als auch in verschiedenen anderen Bildern gelingt es dem hochbegabten Meister von Varallo, etwas seinem Vorbild Leonardo beinahe Ebenbürtiges hervorzubringen; denn Niemandem anders als dem Leonardo da Vinci kommt das Verdienst zu, die Lösung des schwierigsten Problemes physiognomischen Ausdrucks, die Darstellung heiteren Lächelns, gefunden zu haben. Das Bild aus Dorchester House befand sich früher bei den Grafen Taverna in Mailand. Die Person des knieenden Cardinals festzustellen, scheint nicht möglich. Der Mailänder Cardinal Arcimboldi kann damit nicht gemeint sein, wie behauptet worden ist, weil dieser schon 1491 starb. Von den anderen Mailändern ist besonders Giovanni Pedrini reich vertreten. Es finden sich Bilder aus allen Phasen seiner Entwicklung. In seinem frühesten Bild, einer Madonna mit Kind (Nr. 168), erscheint er unter dem Einflusse des Sodoma. In dem Brustbilde der Maria Magdalena (Nr. 179) aus der Sammlung des Mr. W. E. S. Erle Drax, irrthümlich dem Luini zugeschrieben, begegnen wir ihm auf der Höhe seiner Kunst, und derselben Epoche gehört die Madonna mit dem Kinde an, mit einer ganz eigenthümlichen Landschaft (Nr. 176), während die hl. Magdalena (Nr. 195), aus der Sammlung Wickham Flower, den Maler unter dem Einfluss der vlämischen Kunst zeigt. Letzteres Bild führt die ganz willkürliche Bezeichnung Andrea Solario.

Luini ist vortrefflich in mehreren Bildern kleinen Formates vertreten, welche innerhalb der letzten Jahre aus Mailand nach England gebracht worden sind, und jetzt den Sammlungen Wickham Flower, J. Ruston und R. H. Benson angehören. Ein Jugendwerk des Solario ist die vor dem Christkind knieende Madonna mit zwei Engeln zur Seite (Nr. 203), aus der Sammlung des Berichterstatters. Unter den Werken des Sodoma seien hier nur die Pietà (Nr. 167, aus derselben Sammlung) und der knieende Hieronymus (Nr. 201) aus der Sammlung L. Mond genannt. A. Morrison stellt ein vortreffliches männliches Porträt aus (Nr. 238), welches ohne Zweifel dem Vincenzo Foppa angehört, sowie das Porträt einer Dame (Nr. 260), dem Boltraffio zugeschrieben, aber offenbar von der Hand des Bernardino de' Conti. Besondere Beachtung verdient das en face gesehene Brustbild eines jungen Mannes (Nr. 185) aus

der Sammlung W. Fuller Maitland, von Ambrogio de' Predis, mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1494. G. Frizzoni hat kürzlich in der Zeitschrift für Bildende Kunst einen Brief Morelli's vom Jahre 1847 publicirt, in welchem von diesem Bild, das damals noch im Hause Archinti sich befand, ausführlich die Rede ist. Morelli, von dem bekanntlich diese zutreffende Benennung herrührt, hat damals, als er noch nicht Kritiker, sondern nur jugendlicher Enthusiast war, das Bildniss noch als ein echtes Werk des Leonardo bewundert.

Ich möchte zum Schluss noch das Brustbild einer Dame hier nennen, welches wegen der Feinheit der Ausführung in den Zierrathen, und den ausserordentlich lebendigen Augen, womit sich eine grosse Einfachheit in der Auffassung verbindet, eine fascinirende Wirkung auf den Beschauer ausübt: Nr. 159, aus der Sammlung des Earl of Crawford. Die Benennung Ghirlandajo, unter der es ausgestellt ist, entbehrt aller Glaubwürdigkeit. Es scheint, dass bisher Niemand dem Bild einen plausiblen Namen zu geben gewusst hat. Der Meister desselben ist nach meiner Ueberzeugung kein anderer, als der grosse Venezianer Vittore Carpaccio, von dem uns zwar sonst kein Einzelporträt bekannt ist, aber in seinen grossen Bildern in Venedig begegnen uns häufig Köpfe mit derselben feinen Charakteristik, in derselben Malweise ausgeführt. Man vergleiche auch die Engel auf dem Bild Nr. 128 des Kunsthistorischen Museums in Wien. Das tiefe Braun in der Gewandung der Dame ist eine dem Carpaccio eigenthümliche Farbe. *J. P. Richter.*

Ausstellung in Utrecht.

In Utrecht wird für die Zeit von Mitte August bis Ende September eine Leihausstellung alter Bilder aus holländischem Privatbesitz geplant, woran sich eine Abtheilung von Werken Utrechter Meister, aus internationalen Quellen zusammengebracht, anschliessen soll. Das Comité, u. A. bestehend aus den Herren Obreen, Moes und Six-Amsterdam, Bredius und Hofstede de Groot-Haag, Haverkorn van Rijsewijk-Rotterdam nebst den Directoren der Utrechter Museen: Lindsen, S. Muller und A. v. Everdingen, sowie andern dortigen Interessenten, hat sich der Mithilfe einer Anzahl Specialforscher des Auslandes versichert: Bode-Berlin, Woermann-Dresden, Schlie-Schwerin, Eisenmann-Cassel, Dahl-Düsseldorf, v. Frimmel-Wien, Madsen-Kopenhagen, Granberg-Stockholm, Emile Michel und D. Franken-Paris, Hymans-Brüssel, Max Rooses-Antwerpen, Sidney Colvin-London und Walter Armstrong-Dublin. Man hofft durch diese allgemeine Betheiligung einflussreicher Gelehrter und Kenner eine möglichst vollständige Vertretung der Utrechter Künstler zu erzielen. Namentlich die oft schwer zu unterscheidenden Meister der Bloemaert-Honthorst-Gruppe: Bijlert, Lijs, Terbruggen, Moreelse, Aldewerelt etc. einerseits und der Poelenburgh-Schule: Poelenburgh, v. d. Lisse, Haensbergen, Verwilt, Vertangen, Tol, v. d. Laeck, v. Rijsen u. A. andererseits hofft man in einer genügenden Anzahl und Verschiedenheit zusammen zu bringen, um aus ihrem Vergleich erspriessliche Resultate für die Forschung zu erhoffen. Auch die Nachfolger des Jan Both, Jac. Duck, M. Stoop, sowie seltenere Künstler

wie Nic. Knupfer, Horatius und Carel de Hoogh, A. Marienhof sind ins Auge gefasst. — Herr E. W. Moes, Vossiusstraat, Amsterdam, nimmt Anmeldungen einschlägiger Bilder entgegen.

Ausstellung in Mitau.

In Mitau bei Riga fand kürzlich eine Leihausstellung von Bildern aus dortigem Privatbesitz statt. Dem Berichte, den W. Neumann in Dünaburg darüber im Revaler Beobachter vom 28. März 1894, Nr. 68 veröffentlicht hat, entnehmen wir, dass folgende alte Meister vertreten waren: Luini (als Damenbildniss aufgefasste Pandora), Scip. Pulzone (männliches Porträt), G. Reni bezw. Albani (Engel), C. Maratta (Madonna), Jan van Eyck (Vermählung der Jungfrau, wohl eher Richtung des Jan Jost van Calcar und des Meisters vom Tode der Maria), Rubensschule (Kentaur Nessus), D. Vinckboons, K. v. Falens, Corn. de Heem, Rembrandt (Selbstporträt noch aus der Leidener Zeit), Adriaen v. Ostade (zwei Stück), Pieter Wouverman, W. C. Heda, Jan Both, J. C. Droochsloot, W. de Heusch, Ad. Pijnacker, Aert de Gelder (Pilatus und die Hohenpriester), H. Dubbels, Aert van der Neer, Ant. Waterloo, R. Ruysch, W. v. Aelst, Egb. v. d. Poel, B. v. Bassen, A. F. v. d. Meulen (zwei Schlachtenbilder), Anton Graff (sechs Bildnisse, darunter Selbstporträt von 1785), Ch. L. Vogel, J. F. Deyll, J. H. W. und C. L. Tischbein und G. Poussin. Zu erwähnen ist ferner eine Rötelskizze von Goethe mit Widmung: L'entrée d'une vigne chiffonée d'après le dessin original de Mr. le Docteur Herrmann et dédiée à Monsieur de Lieven par son très humble serviteur Goethe.

Versteigerung der Sammlung des Herzogs von Verdura (9.—19. April 1894) durch Domenico Corvisieri in Rom.

Die durch zehn Tage sich erstreckende Versteigerung bot keinerlei aufregende Momente. Waren die Kunstwerke der sehr gemischten Sammlung, die sich bis dahin in Palermo befunden hatte, zum grossen Theil minderwerthig, so blieben die erzielten Preise doch noch vielfach hinter den bescheidensten Erwartungen zurück.

Das Hauptstück bildete eine intarsirte Doppelthüre, die aus der Badia von Fiesole stammt. Sie ist in vier rechteckige Felder getheilt, von denen die beiden oberen in flachen Nischen die Verkündigungsfiguren zeigen, die unteren Vasen mit Liliensträussen enthalten. Umrahmt werden die Felder mit wechselnden Streifen von ineinander hängenden Ringen und von Pfauenfedern, den Medizeeremblemen. Die Thüren gelten als Arbeit des Giuliano da Majano und es ist nicht unmöglich, dass sich ein von Fabriczy publicirtes Document von 1461 auf sie bezieht, während allerdings die vornehme und doch so anmuthige Linienführung der figürlichen Darstellung sowie die ausserordentlich stilvolle Behandlung der Ornamente schon auf eine Vorlage des Benedetto schliessen lassen. Das edle Werk ging um 7000 Lire in den Besitz der Berliner Museen über. Von hervorragender Bedeutung war auch eine Faiencevase aus Damaskus mit grünlich metallschimmerndem

Ornament auf tiefblauem Grund. Eine Inschrift nennt den Namen des Künstlers Yusuf und den Herstellungsort. Das Stück, das dem 12. oder 13. Jahrhundert angehören soll, wurde von einem palermitaner Sammler (Vize?) um 9060 Lire erworben.

Unter den wenigen Bildern der Sammlung sind zu nennen: 227. Sano di Pietro. Die thronende Madonna zwischen je vier Heiligen, darüber Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und dem hl. Franz. Im Spitzbogen abschliessend, auf Goldgrund. Sehr tüchtiges, in der Farbe kräftiges Bild eines wohl oberitalienischen Nachfolgers von Giotto. (Berlin, 1850 L.). — 228. Florentinische Schule, 15. Jahrhundert. Cassette mit vier biblischen Darstellungen, auf dem abgeschrägten Deckel die Halbfiguren von Engeln. (300 L.). — 229. Francesco Gentile. Triptychon. Bezeichnet: Franciscus Gentile. Schwache Arbeit in der Art des Gentile da Fabriano. (4100 L.). — 230. Lod. Mazzolino. Die Verkündigung. Ausgezeichnetes hellfarbiges Bildchen von bester Erhaltung. (G. Stroganoff, 1400 L.). — 386. Andrea del Sarto, Bildniss des Cardinals Pietro degl' Accolti d'Arezzo. Wohl nur alte Copie. (2600 L.). — 387. Schule des Fra Filippo, Maria mit Kind und drei Engelchen. Zu jener dem Graffione zugeschriebenen Gruppe gehörig. (1700 L.). — 388. Mabuse. Bildniss einer jungen Frau, in der Linken eine Nelke haltend, vor einem Teppich zu dessen Seiten man in die Landschaft blickt. Verwandt dem Meister der weiblichen Halbfiguren. (1200 L.). — 473. Schule des Memling. Maria mit dem Kinde. Alte Copie nach Bouts. (1500 L.). — 474. Vlämische Schule vom Ende des 15. Jahrhunderts. Maria mit dem Kinde auf dem Schoosse. Alte, aber sehr schwache Copie nach dem Eyck von Ince Hall, die Inschrift wie dort zu den Seiten des Baldachins. (1200 L.). — 475. Holländische Schule. Ein Mädchen ist sitzend vor einem Brunnen eingeschlafen, auf dem ein Manneken Pis steht. Sehr malerisch in der Art des Maes. Nach der Bezeichnung J L wahrscheinlich von dem jüngeren Jan Livens. (Berlin, 1500 L.).

Plastische Arbeiten: 87. Die Geburt des Kindes. Kleines Marmorrelief in der Art des Mantegazza. (200 L.). — 150. Altärchen, in der Mitte eine Pietà in Pastiglia, auf den Seiten je vier Darstellungen in Unterglasmalerei enthaltend. Umbrische Arbeit. (Berliner Museen, 290 L.). — 151. Diptychon mit Darstellungen in Unterglasmalerei und Pastogliaornament. Florentinische Arbeit des 14. Jahrhunderts. (1350 L.). — 153. Triptychon mit den Darstellungen der Maria und Heiligen in Pastiglia. Trefflich erhalten, aber etwas nüchtern. Florentinische Arbeit aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts. (Berliner Museen, 380 L.). — 190. Bronzebüste des Michele d'Asti von Alessandro Algardi. Tüchtige, aber in der Behandlung ziemlich reizlose Arbeit. (2500 L.). — 192. Sitzender Hirtenknabe, den Dudelsack blasend. Treffliche kleine Bronze von schönster Patina. Wie die bekannten Vogelsteller wahrscheinlich von Giov. da Bologna. (Berliner Museen, 140 L.). — 365. Der Nil. Kleine Bronze aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts in der Art des Riccio. Nachahmung nach der Antike. (Berliner Museen, 480 L.). — 381. Kästchen in Knochen mit Thierfries und Kampfspielen. Rohe, dem 10. Jahrhundert zugeschriebene Arbeit. (2200 L.). — 461. Elfenbeinfigürchen des Atlas, der die

Weltkugel trägt. Gute italienische Arbeit aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. (Berlin.)

Unter den kunstgewerblichen Arbeiten, die den Hauptstock der Sammlung bildeten, verdienen, ausser den Eingangs genannten, hervorgehoben zu werden: 12. Venezianisches Glas mit dem Wappen Clemens VII. (1000 L.). — 61. Kästchen mit Pastigliaornament. 14. Jahrhundert. (500 L.). — 88. Teller in Medicisporzellan mit der Fabrikmarke. (Berliner Museen, 350 L.). — 89. Kleiner Teller der gleichen Fabrik. (800 L.). — 107. Venezianisches Glas sammt Untersatz mit Bronzebeschlag. (1050 L.). — 116. Bronzekanne in Form eines weiblichen Kopfes und Untersatz mit griechischer Inschrift christlichen Inhaltes. 4. Jahrhundert. (1750 L.). — 173. Venezianisches Glas mit reichem Bronzebeschlag und Lilienwappen. (2200 L.). — 345. Standuhr in Alt-Meissnerporzellan. (2400 L.). — 346. Zwei Kandelaber mit Bronzebeschlag in Porzellan von Chantilly. (1000 L.). — 407. Zinnkanne und Schüssel von Fr. Briot. (1500 L.). *v. T.*

Versteigerung der Gemäldegalerie des Pedro Añés (Barcelona) (1. Mai 1894) durch Rudolph Lepke in Berlin.

Die aus 176 Bildern bestehende Sammlung, die durch eine Laune des Kunsthandels nach Berlin verschlagen worden war, trug in der That den Stempel ihrer Herkunft. Die Meister der spanischen Blüthezeit fehlten freilich und verständiger Weise suchte auch der Katalog nicht mit blossen Namen zu prunken, dafür aber hatte sich eine Reihe der namenlosen und handwerksmässigen katalonischen Quattrocentisten eingefunden, deren goldstrahlende Bilder durch ihren monumentalen Zug deutlich die, den niederländischen Einfluss überwiegende, italienische Abhängigkeit verrathen. Dazu gesellten sich zahlreiche Muster jener altniederländischen Exportwaare, wie man ihr in Spanien noch auf Schritt und Tritt begegnet, während sich im Mutterland nur spärliche Reste davon erhalten haben.

Nur wenige Stücke verdienen eine ausdrückliche Erwähnung: 15. Altspanisch um 1500. Der hl. Blasius auf dem Throne zwischen zwei Geistlichen. Energisch in der Farbe mit ausgesprochen nationalen Typen, wie ein ins Spanische übersetzter Crivelli. (75 M.). — 20. Altspanisch, 15. Jahrhundert. Anna selbdritt mit Donatoren und Engeln. (190 M.). — 21. Meister von Segovia, Der hl. Franziscus in Halbfigur. Wenigstens in der Art dieses spanischen Nachfolgers von Gerhard David. (81 M.). — 34. Zeitgenosse des Velasquez. Halbfigur des Herzogs von Medina-Sidonia. Sehr tüchtig, in der Art des Pantoja dela Cruz. (820 M.). — 42. Meister des Todes Mariä. Die Madonna mit dem Kinde, von musicirenden Engeln und dem Donatorenpaar umgeben. Zum grössten Theil übermalt zeigte sich das Bild dennoch in den wenigen unberührten Stellen nur als alte Copie nach einer besonders anmuthigen, sonst nicht bekannten Composition aus des Meisters Spätzeit. (1050 M.). — 45. Gerrit van Harlem. Die Kreuzabnahme Christi. Alte, in der Farbe sehr leuchtende Copie oder Nachahmung nach einem Werke des Gerrit van Harlem oder des Bouts. (1860 M.). — 49. Martin Heemskerck. Maria mit Kind in Land-

schaft. Treffliches frühes Bild des Meisters, von bester Erhaltung. (1160 M.). — 55—56. Spanischer Meister. Zwei Flügel: Knieender Stifter mit Johannes, knieende Stifterin mit hl. Ludwig. Durch die reichen Brokatgewänder der Donatoren, die klare Farbe, die etwas unbeholfene, aber strenge Wiedergabe der Bildnisse von bestechender Wirkung. Leider hatten die beiden, am meisten an Fouquet's Weise gemahnenden Tafeln durch Restauration gelitten. (365 M.). *v. T.*

Versteigerung der Sammlung Gatterburg-Morosini in Venedig (15. bis 22. Mai 1894).

Eine Versteigerung unter der Leitung des ersten Pariser Experten ist in Italien eine grosse Seltenheit. Seit den Zeiten der Versteigerung der Sammlungen des Cardinals Fesch haben nur die Vendita des Fürsten Demidoff in Florenz und später die des Antiquars Castellani in Rom Gelegenheit dazu geboten. Die Sammlungen der Erben des grossen Dogen und Türkenbesiegers Francesco Morosini, die kürzlich in Venedig mit der gleichen Mise en scène unter den Hammer kamen, liessen sich mit jenen Sammlungen freilich in keiner Weise vergleichen; in London oder Paris wären sie nicht beachtet worden und hätten kaum die Unkosten gedeckt. In Venedig, Dank der trefflichen Pariser Reklame, unter der Leitung von M. Mannheim und in den Räumen, die der »letzte grosse Venezianer« baute und bewohnte, übte die Versteigerung eine solche Zugkraft, dass die meisten Gegenstände das doppelte und dreifache ihres Werthes erzielten.

Unter den Bildern waren nur einige wenige von Interesse: ein angebliches Tizian-Porträt erzielte nur ca. 4000 Lire, dagegen ein bezeichneter Petrus de Ingannatis 8000 L., ein paar kleine Santa Croce 900 und 1800 L., ein stattliches grosses Porträt von B. Strozzi 8100 L., ein echter jedoch wenig erfreulicher A. Dürer, Mater dolorosa, datirt 1518 (Copie darnach in der Akademie zu Venedig), nur 520 L. Dieses Bild ist inzwischen von dem Käufer als Geschenk an die Berliner Galerie überwiesen worden.

Höhere Preise erzielten einige Einrichtungsgegenstände, Bronzen u. dergl. Ein Paralume in Eisen, goldtauschirt, wurde mit 12300 L. bezahlt, ein Helm des 16. Jahrhunderts mit 23500 L., sieben feine Faenza-Teller mit dem Este-Wappen erzielten zwischen 3000 und 4000 L. das Stück. Ein grosses Stück der feinsten venezianischen Spitzenarbeit wurde von einem italienischen Händler um beinahe 23000 L. erstanden. Einen ähnlichen Preis erreichte der Genueser Sammet des 17. Jahrhunderts, mit dem eines der Zimmer bekleidet war. Der Ertrag des ganzen Nachlasses betrug etwa eine halbe Million Lire. *B.*

Versteigerungen in Paris und London.

Paris hat in diesem Jahre kaum eine nennenswerthe Kunstversteigerung gehabt, die Vente Josse ausgenommen, in welcher neben Möbeln eine reichhaltige Sammlung französischer Handzeichnungen und farbiger Stiche des vorigen Jahrhunderts, meist zu sehr hohen Preisen, verkauft wurden; darunter Zeichnungen von Watteau bis zu 35000 frcs.

In London hat die »Season« für die Kunstauctionen erst mit dem Juni begonnen. Eine Anzahl guter, aber nicht gerade hervorragender Sammlungen sind seitdem veräussert worden oder kommen noch unter den Hammer. Aus der Galerie des verstorbenen Directors der National Gallery, Sir Ch. Eastlake, die jetzt nach dem Tode der Wittwe versteigert wurde (2. Juni), waren die besten Bilder schon bei Eastlake's Ableben an die National Gallery gekommen. Eine Skizze von Rembrandt und ein Porträt von Terborch wurden vor der Versteigerung von derselben erworben, und in der Versteigerung erstand der neue Director, Mr. Poynter, noch einige nette, aber nicht bedeutende kleinere altitalienische Bilder: Madonnen von Filippino (755 £), Borgognone (442 £) und A. Cordelle Agi (252 £), sowie ein miniaturartiges Doppelbildchen von Ercole Roberti (fast 500 £). Auch sonst waren die Preise meist hoch, zumal die meisten Bilder stark beschädigt und verputzt waren. Eine frühe Madonna von Giov. Bellini erzielte 430 £, eine ihm zugeschriebene Santa Conversazione (wohl von Catena) 530 £, Bonifazio d. J. 420 £, Mainardi (Mr. Mond) 1255 £, Boltraffio (Porträt, Mr. Mond) 378 £, Copie eines Kopfes von Fra Filippo 472 £, eine kleine Stechercopie nach van Dyck 420 £.

Durch die Versteigerung Dennistown am 9. Juni kamen einige interessante Landschaften auf den Markt; darunter ein Waldinterieur von Both (Mr. Salting, 750 £), ein paar Bilder Ph. de Koninck's (325 und 620 £), ein A. Cuyp (332 £), ein kleiner F. Hals (Mulatte, 105 £), eine grosse Landschaft von Domer unter Koninck's Namen (220 £).

Die mancherlei Veränderungen, die durch den freihändigen Verkauf der besten Bilder aus hervorragenden Sammlungen gerade in England vor sich gehen, entziehen sich meist der Oeffentlichkeit, wenn nicht ausnahmsweise Museen die Käufer sind. Eine solche erfreuliche Ausnahme ist die Cession von ein paar köstlichen Bildern der Galerie Northbrook an die National Gallery: dieselbe hat vom Besitzer den berühmten Mantegna (Christus am Oelberg) und den in seiner Art einzigen hl. Hieronymus von Antonello um eine mässige Summe (zusammen 4000 £) erworben. *B.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Wiederaufgefundene Kunstwerke in der Umgebung von Mailand. In einem Artikel der Perseveranza vom 16. Februar 1894 macht der unermüdliche Mailänder Kunstforscher Diego Sant' Ambrogio auf die bisher unbeachtete, mit Fresken von bester Erhaltung bedeckte Façade der Kirche von Vigano-Certosino bei Gaggiano aufmerksam. Sie haben eine Verkündigung, eine Engelsglorie rings um den segnenden Gottvater, und einzelne Gestalten von Heiligen des Karthäuserordens zum Gegenstande, — alles in überlebensgrossem Massstabe. In einem Medaillon unter der Fensterrose des Hauptschiffes findet sich auch das charakteristische Bildniss Gian Galeazzo Visconti's und rechts und links davon Schilder mit der Inschrift ÇAR (thusia) GRA (tiarum). Es hat dies Bezug auf die im Jahre 1400 gemachte Schenkung des im Territorium von Vigano gelegenen Visconti'schen Grundbesitzes an die im Entstehen begriffene Certosa von Pavia, wodurch sich auch die Gründung eines Subsidiarhauses sammt Kirche am erstgenannten Ort erklärt. Ueber den Zeitpunkt der Ausführung der in Rede stehenden Fresken und ihren Schöpfer gibt eine Stelle in den handschriftlichen »Memorie sulla Certosa di Pavia«, die 1604—1645 von dem Prior Matteo Valerio nach den Originalrechnungsregistern zusammengestellt wurden und jetzt in der Bibliothek der Brera aufbewahrt werden (A. D. XV. 12, Nro. 20), den gewünschten genauen Aufschluss. Es heisst darin auf fol. C. E. 4': »Bernardino de' Rossi di Pavia dipinse la porta grande (della Certosa di Pavia) e la chiesa di Vigano«, und weiter auf fol. C. E. 3: »Dati a Maestro Bernardino de' Rossi, pittore, il quale ha dipinto la chiesa di Vigano, dalli 15 gennaio sino alli 9 aprile 1511 . . . dc. 126. 17«. Ihr Meister ist also der schon bisher als Maler der Fresken im Atrium und im Eingangsportal der Certosa von Pavia bekannte Bernardino de' Rossi, — doch zeigt er sich in den letzteren in viel weniger günstigem Lichte als in den Wandgemälden zu Vigano. Nach dem Wortlaut obiger Notiz scheint er auch das Innere der Kirche ausgemalt zu haben. Dieses wurde aber im 17. Jahrhundert einer so radikalen Restauration im Barokstile unterzogen, dass keine Hoffnung vorhanden ist, etwas von dessen früherem Schmuck wieder aufzudecken.

Ein zweiter Eintrag in der obenangezogenen Handschrift leitete Sant' Ambrogio zur Auffindung eines Werkes von Aurelio Luini. Es heisst nämlich darin auf fol. C. E. 75: »Maestro Aurelio Luini, figlio di Bernardo un eccellente pittore, ha dipinto l'ancona dell' Oratorio della Strada di Milano e l'oratorio

di Selvanesco, inverso l'anno 1546«. Selvanesco, bei Vigentino, war auch eines der von Giangaleazzo Visconti der Certosa von Pavia geschenkten Güter. In dem kleinen Kirchlein des Ortes findet sich in der That heute noch das Altarbild Aur. Luini's in ziemlich wohlerhaltenem Zustande, umschlossen von dem reichen, ursprünglichen Goldrahmen. Wir sehen darauf die Madonna mit dem Kinde, zu der Johannes der Täufer, vor ihr knieend, in Andacht aufblickt, links von ihr die hl. Mattheus und Johannes der Evangelist, rechts S. Chiara (?) und S. Stefano. Es ist ein bedeutendes Bild (1.50 Meter Breite auf 2 Meter Höhe), das hier dem im Laufe der Zeiten beträchtlich zusammengeschmolzenen künstlerischen Erbe des Meisters unerwartet wiedergewonnen wurde.

Endlich danken wir Sant' Ambrogio auch noch die Wiederauffindung des ursprünglichen Hochaltars der Certosa von Pavia in der Kirche zu Carpiano bei Melegnano. Es ist ein urkundlich beglaubigtes Werk Giovanni's da Campione aus dem Jahre 1396 in Gestalt eines Altartisches, dessen vier Seiten von acht Reliefs in Marmor geschmückt sind, Scenen aus dem Leben Mariae nach den apokryphen Evangelien von ergreifender Unmittelbarkeit des Ausdrucks und grosser Kraft der Empfindung. Von dem Baldachin, der sich über dem Hochaltar wölbte, sind in der Vorhalle der genannten Kirche auch noch die vier spiralförmig gewundenen Säulen erhalten. Reliefmedaillons im Stil G. A. Omodeo's und verschiedene andere Sculpturenfragmente, in die Façade der Kirche von Carpiano und in die Wände des benachbarten kastellartigen Klosters der Karthäuser eingemauert, bezeugen, dass auch der Altar Campione's wahrscheinlich zu der Zeit in diese ihre ländliche Besitzung, die sie ebenfalls der Freigebigkeit der Visconti verdankten, gebracht wurde, als das Innere der Certosa mit Prachtwerken eines fortgeschrittenen Kunststils geschmückt wurde, was wohl um dieselbe Zeit geschehen sein mag, als die Mönche durch eine Bulle Leo's X. vom Jahre 1518 die Erlaubniss erhielten, die Seelsorge in der Kirche zu Capriano selbst zu übernehmen. *C. v. F.*

Der Votivaltar Tarchetta im Dom zu Mailand und dessen bei seiner gänzlichen Restaurirung im Jahre 1834 anderswohin zerstreute Bestandtheile bilden Gegenstand einer interessanten Studie von Diego Sant' Ambrogio (Arch. stor. lomb. 1892, S. 141—160. Notizie preliminari ed induzioni per uno studio di ricomposizione dell' edicola Tarchetta nel duomo di Milano). Ursprünglich wurde er, wie eine Inschrifttafel zu Seiten desselben besagt, zu Ehren der Assunta im Jahre 1480 von Alessio Tarchetta aus Albanien, einem der Kriegshauptleute Franc. Sforza's, an der Stelle, die er noch heute einnimmt, d. h. an der Wand des linken äussersten Seitenschiffes zwischen dem 5. und 6. Pfeiler errichtet, und zwar wie in den Annalen des Dombaues urkundlich verzeichnet ist, »juxta designum existens apud magistrum Johannem Antonium de Homodeis.« Es ist also das früheste Werk G. A. Omodeo's für Mailand, drei Jahre älter als das Grabmal Torriani in S. Maria delle grazie. Die Restaurirung des Jahres 1834 durch den Bildhauer Pompeo Marchesi (von dem auch das Mittelrelief der Madonna mit Kind herrührt, während Gaet. Monti

die beiden seitlichen Statuen Johannes' des Evangelisten und des Täufers meisselte) war erfolgt, um das ursprüngliche Werk wieder aufzubauen, nachdem es wahrscheinlich zu Ende des vorigen Jahrhunderts einem an dessen Stelle gesetzten hölzernen Altare mit ebensolcher Madonnenstatue hatte weichen müssen und bei dieser Gelegenheit schon einiger seiner Hauptbestandtheile verlustig gegangen war. Nun erfolgte jener Wiederaufbau nicht im Sinne des ursprünglichen Werkes Omodeo's, sondern nach dem Geschmacke des zu jener Zeit geltenden Pseudoclassicismus — also in höchst unglücklicher Weise. Von der Arbeit Omodeo's sind heute daran nur zwei Lisenen, zwei mit Ornament überzogene Säulen und zwei kleinere Pilaster sammt den zugehörigen Capitellen übrig. Zwei Marmorplatten, am Rande mit verschlungenen Bändern, in der Mitte mit schwarzen Marmorscheiben geschmückt, die als Piedestale der beiden Säulen dienen, entsprechen ganz zwei gleichen Stücken im Museo archeologico der Brera (Nr. 192 und 193), so dass kein Zweifel darüber obwalten kann, auch die letzteren hätten einst zum Altar Tarchetta gehört, und dass sonach gefolgert werden muss, dieser hätte ursprünglich vier Säulen gehabt. Die erwähnten zwei Stücke aber kamen im Jahre 1864 als Geschenk der Fabbrica del Duomo aus ihren Magazinen ins Museum, im Verein mit noch anderen, die alle den unverkennbaren Stilcharakter Omodeo's verrathen und der Art ihrer Arbeit sowie ihren Maassen nach sehr wohl auch Bestandtheile des Altars Tarchetta gewesen sein können. Es sind dies: drei Pilasterfüllungen (Nr. 187, 188 und 189) von 85 auf 30 cm, ein Fries (Nr. 186) von 87 auf 36 cm in weissem, und zwei Fragmente einer Kandelaberfüllung aus schwarzem Stein (Nr. 191). Wiederholt kommen an diesen Stücken Ornamentmotive und namentlich Medaillons mit figürlichen mythologischen Scenen, Kaiserbüsten, Darstellungen aus der römischen Geschichte vor, wie wir sie aus anderen Werken Omodeo's, namentlich aus seinen Arbeiten an der Capp. Coleoni in Bergamo kennen. Noch mehr als Arbeiten Omodeo's geben sich zu erkennen die beiden Hochreliefs mit Engelgestalten (Nr. 1117, 1 m hoch) aus der Sammlung Bossi stammend. Dass sie einem von Tarchetta gestifteten Kunstwerke angehört haben, bezeugen die mit seinem Namen versehenen Votivinschriften auf beiden Platten. Inschriften des gleichen Inhalts führte Torre (Ritratto di Milano, 1674) als an zwei Engeln eines Altars verzeichnet an, den eben Tarchetta in der Vorhalle des Seiteneingangs zu S. Francesco errichten liess, ohne indess Omodeo als Schöpfer desselben zu bezeichnen. Da er als Hauptdarstellung dieses Altars eine bemalte Thongruppe des Todes Mariae angibt, so ist es unwahrscheinlich, dass unsere Marmorengelsreliefs auch an dem gleichen Altar ihren Platz gefunden haben könnten. Sant' Ambrogio möchte vielmehr annehmen, sie hätten zum Altar im Dom gehört und Reproductionen davon in Terracotta wären es gewesen, die an dem Altar in S. Francesco angebracht gewesen seien. Auch andere Stücke aus der Sammlung Bossi glaubt der Verfasser mit dem Altar Tarchetta im Dom in Verbindung bringen zu sollen. Vor allem die Tafel Nr. 1121 mit je drei Engelgestalten zu Seiten einer Mittelöffnung (dem Abschluss für einen Eucharistie- oder Oel-Behälter ähnelnd), und dann die Madonna mit Kind Nr. 95 (beziehungsweise 1109), die jetzt in

ihrem Mittelrahmen Aufstellung gefunden hat (Photogr. Brogi Nr. 8416). In der That lassen sich für beide, ausser dem Stilcharakter, der ihre Zutheilung an Omodeo plausibel macht, auch litterarische Zeugnisse beibringen, die dafür sprechen, dass sie einst dem Altar Tarchetta im Dom angehört haben können. Eine vom Verfasser wiedergegebene Beschreibung des letzteren vom Jahre 1566 in einer Handschrift des erzbischöflichen Archivs enthält die Angabe, er habe in seiner Mitte eine Statue der hl. Jungfrau »cum invedriata ante« enthalten und Latuada (Descrizione di Milano, 1731) sagt über die letztere: »la di lei immagine di rilievo vi si conserva in atteggiamento di stringersi al grembo Gesù bambino», beides Angaben, die auf unsere zwei Sculpturen stimmen. Die erstgenannte, wie noch eine zweite Handschrift in der Ambrosiana erwähnen am Altar im Dom eine »Pyramide» — also einen Abschluss in Giebelform. Diesem möchte der Verfasser zwei Consolen (1123), zwei betende Engel (Nr. 177 und 178) und eine männliche Statue mit Schild, auf dem das Sforzawappen (Nr. 162), zutheilen — alles Werke, die den Charakter des Meissels Omodeo's zeigen, und auch alle aus dem Magazin der Domopera stammen, woher sie mit den vorbesprochenen im Jahre 1864 ins Museum kamen. In der letzterwähnten Statue möchte Sant' Ambrogio das Bildniss des Stifters vermuthen, der sich — litterarischem Zeugnisse nach — auch auf dem Altar in S. Francesco darstellen liess. Diesem möchte er endlich noch die Kandelabersäule und die vier parallelepipedischen Basamente Nr. 1125 und 1126 zutheilen, die mit Arabesken ganz im Stile Omodeo's geziert sind, und nicht aus dem Dombaumagazine, sondern der Sammlung Bossi stammen. — Im Uebrigen verkennt der Verfasser den zumeist auf Vermuthungen ruhenden Charakter seiner Ausführungen nicht, und verhehlt sich ebensowenig, dass es noch manchen Studiums bedürfen werde, ehe die beiden fraglichen Monumente in ihrer ursprünglichen Form wieder vor uns stehen werden. *C. v. F.*

Ueber den ersten Baumeister des Mailänder Castells, wie es nach der Besitznahme der Stadt durch Fr. Sforza seit 1450 reconstruirt wurde, unterrichtet uns ein in der »Perseveranza« vom 9. September 1893 veröffentlichter Artikel Luca Beltrami's. In dem vom 1. Juli 1450 datirten Ernennungsdecret seines Generalschatzmeisters Fr. Pandolfo bezieht sich der Herzog darauf, dass er schon früher — also kurz nach seinem am 25. März erfolgten Einzug in die Stadt — »ordinaverimus fieri debere castrum Porte Jovis, deputavimusque nobiles dilectos nostros Johannem de Mediolano et Marchaleonem de Nogarolo commissarios nostros super laborerijs et provisionibus exinde fiendis«, was wohl so zu erklären sein dürfte, dass dem ersteren die Sorge »super laboreriis«, dem zweiten die »super provisionibus« übertragen worden war (eine Erklärung, die im Uebrigen durch nachfolgende Erlässe des Herzogs volle Bestätigung findet). Giovanni da Milano musste also der Baumeister gewesen sein, unter dessen fachmännischer Leitung, wie die Inschrift am Castell einst bezeugte, Fr. Sforza im Jahre 1450 »idibus juniis hora XX^a arcem hanc radicibus excissam instaurare, amplificare, coepit«. Dass der Ge-

nannte nicht — wie Mongeri behauptete — mit jenem Giovanni Solari identisch sein könne, der als hervorragender Architekt am Dom zu Mailand und an der Certosa zu Pavia beschäftigt war, hat Beltrami schon früher in seinem über das Castell von Mailand veröffentlichten Buche darzulegen unternommen; für die Richtigkeit dieser seiner Behauptung ist er nun in der Lage, ein unwiderlegliches Zeugniss in dem herzoglichen Decret vom 4. November 1450 beizubringen, das Giov. Solari zum »ingenierum nostrum super quibuscumque laboreriis nostris faciendis tam in inclita hac urbe quam aliis in quibuscumque civitatibus, terris, castris, et locis dictioni nostre suppositis ad precipiendum ordinandum ac ingeniandum quecumque laboreria que per nos fieri facere contingeť« ernennt. Wenige Tage später datiren zwei in ihrem Wortlaute ganz identische Decrete, wodurch ein Antonio da Longone und ein Lanfranco de Viridis gleichfalls mit der Stellung herzoglicher Ingenieure bekleidet werden. Und es bedarf wohl keiner weit hergeholten Begründung für die Eile des Herzogs, sich der Dienste erfahrener Kriegsbaumeister zu versichern; musste er doch sein von allen Seiten von Feinden bedrohtes Gebiet so schnell als möglich in Vertheidigungszustand zu setzen beflissen sein. — Dass aber die Arbeiten am Castell sofort — nicht, wie selbst Beltrami bisher angenommen hatte, erst im Jahre 1451 — mit aller Energie in Angriff genommen wurden, wird durch ein vom 12. December 1450 datirtes Schreiben des Herzogs an Giov. da Milano und Marcaleone da Nogarolo bezeugt; wir ersehen daraus, dass zu dieser Frist die beiden äusseren Cortinen gegen Norden zu vollendet waren und an dem einen Rundthurm gegen die Stadt nur noch der Zinnenabschluss fehlte. Ueber die ferneren Schicksale Giovanni's da Milano aber gibt uns eine zweite Missive des Herzogs Nachricht, die er am 11. December 1451 auf die Kunde von seiner schweren Erkrankung an der Pest an den Castellan des Schlosses richtet, »della quale cosa ne rincresce et dole quanto saria de una nostra persona carissima.« In der That ereilte der Tod den Meister in kürzester Frist, denn schon am 14. December erklärt ein herzoglicher Erlass die Giltigkeit seines Testamentes, das die Wittwe und einen Stiefsohn zu Erben eingesetzt hatte. — Wer in den nächsten drei Jahren die Arbeiten am Castell leitete, ist aus den Urkunden nicht festzustellen. Erst im November 1454 wird Bart. Gadio aus Cremona, der schon seit Jahren, noch ehe Fr. Sforza sich Mailands bemächtigt hatte, in dessen Diensten stand, als Generalcommissär »ad fabricationem et perfectionem Castri porte Jovis« berufen, und ihn finden wir dann in den Urkunden der folgenden dreissig Jahre ohne Unterbrechung in diesem Amte walten. *C. v. F.*

Ambrogio de Predis. Ueber diesen durch die glücklichen Entdeckungen Giov. Morelli's erst neuerdings der Kunstgeschichte wiedergewonnenen lombardischen Meister bringt E. Motta im Archivio storico lombardo (Jahrgang XX S. 972 ff. Ambrogio Preda e Lionardo da Vinci. Nuovi Documenti) bisher unbekannte, auf Urkunden gestützte Daten bei, die manchen dunklen Punkt seiner Lebensgeschichte erhellen, namentlich auch seine, noch von Morelli abgelehnte Berührung mit dem Haupte der Schule, Leonardo da

Vinci, beweisen. Die Letztere bezeugt ein (leider undatirtes, aber seinen paläographischen Kennzeichen nach um 1484—94 anzusetzendes) Gesuch der beiden Künstler an den Herzog von Mailand, worin sie um dessen Intervention betreffs der Bezahlung eines Altarwerkes bitten, das sie der Genossenschaft Della Concezione für ihre Capelle in der Kirche S. Francesco geliefert hatten. Dasselbe bestand ausser dem Hauptbild (una nostra dona dipinta a olio), das im Gesuch ausdrücklich als eigenhändige Arbeit Leonardo's bezeichnet wird — es ist dessen berühmte Madonna delle roccie im Louvre — aus einem vergoldeten figürlichen Altarschrein (ancona de figure de relevo misa tuta de oro fino), und zwei Flügelbildern mit Engelfiguren (dui quadri cum dui angeli grandi), die heute noch in Casa Melzi vorhanden, keine Spur der Hand Leonardo's zeigen, sondern ausschliesslich von de Predis herrühren, während der beim Einsturz der Kirche 1688 zerstörte Altarschrein wohl von einem Specialisten für ähnliche Arbeiten hergestellt sein mochte. Die Gesuchsteller beklagen sich unter anderem, man wolle ihnen das Mittelbild blos mit 25 Dukaten bezahlen, während sie darauf von anderen Kauflustigen ein Angebot von 100 Dukaten erhalten hätten, und erklären sich bereit, es zurückzunehmen, wenn sie dafür von der Confraternität nicht mit eben so viel entlohnt würden (che essi scolari lasano alli dicti exponenti dicta nostra dona facta a olio). Es ist bekannt, dass die heute allgemein als das Original von Leonardo's Hand anerkannte Madonna delle roccie im Louvre sich schon im Besitz Franz I. befand, während das als Schülerreplik angesehene Altarbild aus S. Francesco zu Ende des vorigen Jahrhunderts nach England, und im Jahr 1882 in die National Gallery gelangte. Der Wortlaut unseres Gesuches nun gibt einen Anhalt, die bisher räthselhafte gleichzeitige Existenz der beiden Bilder durch die Annahme aufzuklären (die G. Frizzoni im Arch. stor. dell' arte VII, 58 aufstellt), der Streit zwischen den Bestellern und unseren Künstlern sei in der Weise geschlichtet worden, dass sie das Originalaltarbild zurücknahmen, und dass Leonardo statt desselben durch einen seiner Schüler die Replik zum Preise von 25 Dukaten herstellen liess, während er jenes später an seinen Gönner Franz I. abtrat oder ihm zum Geschenk machte.

Die übrigen von Motta veröffentlichten Dokumente beleuchten die Beziehungen Ambrogio's de Predis zu Maximilian I. Dass er 1493 die zweite Gemahlin des Kaisers Bianca Maria Sforza nach Deutschland begleitet und 1502 ein Bildniss des Kaisers gemalt habe, war bisher schon bekannt, ebenso dass ihn Maximilian 1494 mit zwei anderen Mailänder Meistern an seinen Hof berief, um die Stempel für neuzuprägende kaiserliche Münzen zu schneiden (das auf die letztere Berufung bezügliche Document wird hier zuerst publizirt). Neu aber ist die Mittheilung, dass unser Meister im Verein mit seinem Bruder Bernardino vom Jahre 1498 an unter finanzieller Beihülfe der Mailänder Bankiers G. P. Porro und Costanzo da Ello eine Reihe von sechs Arazzi für Maximilian ausführte (bez. herstellen liess), welche heute leider in der reichen Sammlung ähnlicher Kunstwerke des österreichischen Kaiserhauses nicht mehr nachweisbar sind. Motta theilt sowohl den zwischen den Künstlern und ihren finanziellen Hintermännern geschlossenen Vertrag vom 19. Juni 1498 mit, worin

Pflichten und Rechte der Theilnehmer festgestellt und namentlich Ambrogio zur Lieferung der nöthigen Zeichnungen und Entwürfe verpflichtet wird, als auch einen zweiten Ergänzungsvertrag vom 18. Juni 1501, womit inzwischen unter ihnen ausgebrochene Streitigkeiten beigelegt werden. Ob alle sechs Stücke zur Ausführung gelangten, ist ungewiss; im letzteren Documente ist nur von »due petie veluti nigri a recamo« und »una coperta raxi nigri a recamo« die Rede, wornach es also vielmehr Gold- und Silberstickereien als Gobelins gewesen wären. Noch im Jahr 1509 schuldete die kaiserliche Kasse einen Theil der dafür bedungenen Entlohnung.

Schliesslich hat vielleicht auch noch ein von Motta beigebrachter Beleg auf unsere Künstler Bezug: es ist ein kaiserlicher Erlass vom 7. März 1522, worin neben anderen Personen auch ein »Magistro Ambrosio Pictore in Parochia de Sancta Euphemia« als Anhänger der Franzosen des Landes verwiesen wird.

Dass endlich der Miniator Cristoforo de Predis nicht der Vater der beiden Brüder Ambrogio und Bernardino gewesen sei (wie manche annehmen), steht nun auch fest: in dem oben angezogenen Nachtragscontract vom Jahr 1501 wird als solcher Leonardo Preda namhaft gemacht. *C. v. F.*

S. Maria l'Incoronata in Lodi. Einige allerdings zum Theil auch schon bisher bekannte Daten zur Geschichte dieses interessanten Baudenkmals theilt aus einer Copie des ursprünglichen, einst im Kirchenarchiv verwahrten Liber provisionum L. Beltrami im Archivio storico lombardo (Jahrgang 1893 S. 977 ff.) mit. Am 16. October 1487 wird die Erbauung der Kirche beschlossen, und nach Ankauf des Platzes am 20. Mai 1488 der Vertrag betreffs der Bauausführung mit Giov. Jacomo Batacchio abgeschlossen, der 20 Jahre früher schon als einfacher Maurer am Hospital zu Lodi gearbeitet, und noch im Jahre 1487 beim Bau von S. Satiro zu Mailand beschäftigt gewesen war. Nach dem Wortlaut dieses Vertrags übernimmt der Meister ausser der Leitung der Arbeiten auch die Herstellung der Ornamente in Terracotta und des Figurenschmucks: ihm werden wir also nunmehr nicht blos die Dekoration an Capitellen und Pilastern des untern Octogons, sondern auch die Reliefbüsten in den Zwickeln seiner Arkaden zutheilen müssen. Der Grundstein zum Bau ward am 28. Mai 1488 gelegt. Es ist bekannt, dass die Altarnische des ursprünglichen Baues am Ende des 17. Jahrhunderts demolirt wurde, um dem jetzt noch bestehenden Choranbau Platz zu machen. Dieser wurde, nachdem ein Plan dazu mit achteckigem Grundriss, den ein Mailänder Architekt eingereicht hatte, nach dem Gutachten Carlo Fontana's (das hier mitgetheilt wird) verworfen worden war, in seiner jetzigen Gestalt eben nach den Angaben des Letztgenannten ausgeführt. Leider waren bei der Demolirung jener Altarnische auch die Fresken untergegangen, mit denen Ambrogio Borgognone sie geschmückt hatte. Wahrscheinlich war es auch hier eine Krönung Mariae, sein Lieblingsvorwurf, ähnlich, nur wegen des beschränkten Raumes weniger grossartig entwickelt, wie sein Meisterwerk in S. Simpliciano zu Mailand. —

C. v. F.

Die Bildergalerie im Museo Correr.

Von **Emil Jacobsen**.

In einem vorhergehenden Artikel (Repertorium Bd. XVI. 1.) habe ich einen Bericht über die interessante Plakettensammlung im Museo Correr, die bisher ziemlich unbeachtet in den Glasschränken des Museums verborgen war, gegeben. Demselben werde ich im Folgenden einen Bericht über die Bildergalerie des Museums anschliessen. Auch diese wurde von der Kunstlitteratur einigermassen vernachlässigt, obwohl Crowe und Cavalcaselle in ihrer Geschichte der italienischen Malerei, Burckhardt und Bode in ihrem »Cicerone«, Lermolieff in seinen bekannten Schriften einzelne der wichtigsten Werke hervorgehoben und untersucht haben.

Mögen nachfolgende Notizen dazu beitragen, die Aufmerksamkeit auf diese viel zu wenig bekannte Bildersammlung hinzuleiten und das Unbeachtete und Werthvolle aus seinem Dunkel hervorzuheben.

Im ersten Saale (Saale VII), den man betritt, wird man gleich auf ein grosses Bild aufmerksam, die Transfiguration darstellend, das der Katalog Mantegna zuschreibt [1]). Es hat auch Vieles von diesem Meister. Nicht nur die Figuren und die Behandlung des Gewandes erinnern an ihn, auch der Vordergrund mit seinen charakteristischen Felsenformationen ist ganz in Mantegna's Manier. Dagegen ist die Behandlung der Landschaft im Hintergrunde dem Giovanni Bellini eigenthümlich. Auch in anderen Beziehungen stimmt das Bild mit sicheren Arbeiten von Giovanni aus der Periode, da er unter dem Einfluss seines Schwagers Mantegna stand, überein, und wird ihm desshalb mit Recht von neueren Kunstforschern zugetheilt [2]). Unten am Bilde ein Cartellino mit folgender Inschrift:

MISEREMINI . MEI . SALTEM . VOS . AMICI . MEI.

Es ist nicht das einzige Bild von Giovanni Bellini, das im Museo Correr Mantegna's Namen trägt.

---

[1]) Sowohl im neuen Katalog wie in Lazari: »Notizia — della Raccolta Correr« (Nr. 27).

[2]) Siehe Crowe und Cavalcaselle: Deutsche Ausgabe V. 142. und Lermolieff: Die Werke italienischer Meister, S. 132.

Im Saal IX befindet sich eine »Kreuzigung« in einer ausgedehnten und sehr detaillirten Landschaft (Nr. 46). Auch dieses Bild vereinigt in ähnlicher Weise Mantegna'sche und Bellini'sche Eigenthümlichkeiten: so die regelmässigen Steinformationen Mantegna's im Vordergrunde mit der eigenthümlichen Bellinischen Landschaft im Hintergrunde. Es ist aber schwächer als das vorhergehende Bild und erinnert etwas an die grosse »Kreuzigung« aus derselben Periode im Palazzo Ducale. Crowe und Cavalcaselle, sowie der »Cicerone« von Burckhardt und Bode schreiben dieses Bild Ercole Roberti zu. Die herben Typen erinnern auch sehr an diesen Meister, die Landschaft aber ist abweichend. Man vergleiche diese mit den zwei Predellen-Darstellungen in der Galerie zu Dresden oder mit der Landschaft auf dem Bild des Täufers im Museum zu Berlin. Dagegen ist sie sehr charakteristisch für die Frühzeit Giovanni Bellini's, zu welcher Periode auch die Figuren gut passen. Lermolieff schreibt desshalb dieses Bild Bellini zu, und wohl mit Recht (Die Werke ital. Meister, S. 132).

In demselben Saal sehen wir unter Nr. 27 eine Pietà: »Christus im Grabe von Engeln gehalten«. Auf dem Sarkophage liest man die Signatur AD und die Jahreszahl 1499. Crowe und Cavalcaselle VI. 283 und Lermolieff a. a. O. S. 409 geben irrthümlich die Jahreszahl als 1494 an, was aber nicht viel zu sagen hat, da sowohl diese wie auch das Monogramm Dürer's falsch sind. Crowe und Cavalcaselle schreiben das Werk Pier Maria Pennacchi zu, der »Cicerone« ist derselben Ansicht. Dagegen sieht Lermolieff in diesem Bild ein hervorragendes Werk Giambellini's. Man muss zugeben, dass die Landschaft im Hintergrunde auch den Bellini'schen Charakter hat, aber die zwei plumpen Engel, welche den Körper Christi stützen, und die sehr an die Engel auf einem Bilde Pennacchi's in der Akademie erinnern, haben absolut nichts mit Bellini gemein. Das Gewand um die Glieder Christi zeigt die wulstigen und aufgeschwollenen Falten, welche Leinwand, in Wasser eingeweicht, annimmt. Diese Form der Falten, die in der altdeutschen und altniederländischen Kunst so allgemein ist, findet sich hauptsächlich in Italien bei den Künstlern, die aus der Schule Squarcione's hervorgegangen oder von ihm beeinflusst sind. Bei Bartolommeo Vivarini, bei Marco Zoppo, bei Crivelli, bei Mantegna machen sie sich stark geltend, bei Bellini dagegen sehr wenig, selbst nicht in seiner Mantegna'schen Periode. Bei Pennacchi, der auch von Squarcione's Schule beeinflusst ist, sind sie dagegen sehr hervortretend.

Im Museum zu Berlin befindet sich eine Pietà, die sehr wenig abweicht und mit der Inschrift: PETRVS MARIA TARVISIO P bezeichnet ist. Obwohl es bisweilen vorkommt, dass selbst Künstler von Rang Copien oder sehr weitgehende Nachahmungen anderer Meister mit ihrem Namen bezeichnen — eine Unsitte, auf die ich später zurückkommen werde — ist doch kein Grund anzunehmen, dass dieses der Fall mit dem Bilde zu Berlin gewesen ist. Dieses ist sicher ein Original von Pennacchi, und die Uebereinstimmung des Stils mit dem Gemälde in Venedig ist ein hinlänglicher Grund auch diese Tafel als ein Werk Pennacchi's anzusehen. Doch muss ich gestehen, dass Pennacchi in keinem anderen mir bekannten Bilde so grosse Feinheit und so wahres Gefühl zeigt als in der Christusfigur auf dieser Pietà.

In demselben Saal unter Nr. 55 findet man noch eine Pietà, die man — wie ich glaube — mit Recht Giovanni Bellini zuschreibt. Die Christusfigur in sitzender Stellung wird von drei Engeln (nicht zwei, wie der Katalog angibt) gestützt. Es ist ein schönes und stimmungsvolles Bild, das jetzt in einem beinahe monochromen, gelbbraunen Ton erscheint, das aber früher hervortretendere Localfarben gehabt haben kann. Es hat nämlich viel gelitten, doch ist es noch von berückender Wirkung durch den zarten Liebreiz in den Bewegungen der Engel und durch das tiefe Gefühl, welches das Angesicht Christi verklärt.

Dieses Bild leitet die Betrachtung auf ein anderes desselben Saales (Nr. 37) hin. Es hat den gleichen gelbbraunen, beinahe monochromen Ton, ist aber einstmals vielleicht auch reicher in der Farbe gewesen. Es stellt die Präsentation im Tempel dar und wird im Kataloge Vincenzo Catena gegeben. Diese Darstellung, deren hervortretendste Figur der alte Simeon dist, welcher anbetend, mit gefaltenen Händen sich gegen das Christuskind neigt — der ehrwürdige Kopf im strengen Profil —, muss ohne Zweifel auf das Originalbild eines grossen Meisters zurückgehen, denn es finden sich viele Wiederholungen desselben. So z. B. eine in der Akademie zu Venedig, eine zweite hinter dem Hochaltar in S. Zaccaria daselbst, eine dritte in der kaiserlichen Bildergalerie zu Wien, eine vierte im Berliner Museum, eine fünfte im Museo nazionale in Neapel, eine sechste in der Galerie Doria in Rom, eine siebente in der Galerie zu Rovigo (unter dem Namen Marco Belli), eine achte in der Galerie zu Padua. Dieses letzte Bild trug seiner Zeit die falsche Signatur »Johannes Bellinus«. Nach der Entfernung dieser wurde die echte Signatur des Catena: Vincentius de Tarvixio sichtbar. Augenscheinlich ist es, dass diese Variationen, unter denen man zwei Hauptgruppen unterscheiden kann — die eine stellt die Beschneidung, die andere die Darbringung Christi im Tempel dar — auf ein oder mehrere Originalwerke von Giambellino zurückgehen. Auch werden sie immer ihm oder seiner Schule angerechnet. Sollten die Originale verloren gegangen sein, oder können vielleicht einige der genannten Bilder darauf Anspruch machen, als eigenhändige Werke Bellini's zu gelten? Das Originalwerk zu der Gruppe von Bildern, welche »die Beschneidung« darstellen, befindet sich, wie allgemein angenommen wird, zu Castle Howard in England. Hier suchen wir also nur das Original zu der »Darbringung«, welche von Crowe und Cavalcaselle als verschollen betrachtet wird.

Die Darstellung im Museo Correr wird, wie schon mitgetheilt, Vinzenzo Catena zugeschrieben. Dieser Künstler kann aber das Bild nicht gemalt haben. Ein anderes Bild (Nr. 18), welches auch Catena beigelegt wird, hängt der »Präsentation« gerade gegenüber, ist aber von derselben so grundverschieden wie nur möglich: die Gesichtstypen haben einen abweichenden Charakter, die kräftigen, glasigen Localfarben contrastiren unruhig mit einander u. s. w.

Ich erwähne dies Bild nur, um zu zeigen, dass der Verfasser des Katalogs keinen klaren Begriff von den Eigenthümlichkeiten Catena's gehabt hat. Auf diese Unterschiede lege ich aber wenig Gewicht, denn auch die Echtheit dieses Bildes ist sehr zweifelhaft. Man braucht aber nur die »Darbringung im Tempel«

mit einem bezeichneten Bilde Catena's im »Palazzo Ducale« zu vergleichen, um zu der Ueberzeugung zu gelangen, dass diese zwei Bilder nicht von derselben Hand stammen können. Das Bild im Palazzo Ducale stellt die thronende Maria mit dem Kinde dar, während der Doge Leonardo Loredan, unter dem Schutze des heiligen Marcus, sie knieend anbetet. Die Localfarben sind hier sehr intensiv und klar, aber ohne besondere Harmonie. Die Typen sind ohne Kraft, sie haben einen sanften, aber charakterlosen Ausdruck, die Stoffe dagegen zeigen einen hohen Grad von technischer Fertigkeit. Am Thron findet sich eine bunte Incrustation aus farbigen Steinen. Die Landschaft ist einförmig blaugrau im Hintergrunde, gelbbraun im Mittelgrunde. Das Bild, das folgende Signatur trägt: VINCECIVS

CHATENA

. P .

ist bezeichnend für einen Künstler, der mit grosser technischer Tüchtigkeit, aber ohne Originalität in den Spuren eines anderen Meisters wandelt [3]).

Von diesem Bild unterscheidet sich die Präsentation im Tempel durchaus [4]). Hier ist es eben das Charaktervolle und die Grösse in den Typen, welche die hervorragendsten Eigenschaften sind. Die Darstellung im Museo Correr ist, meiner Meinung nach, das bedeutendste Exemplar in der ganzen Reihe. In Ernst und Hoheit, in dem Charakter der Typen, in feiner und eingehender Behandlung der Details übertrifft sie bei weitem das Exemplar zu Wien, welches Crowe und Cavalcaselle vorzuziehen scheinen. Man beobachte die genaue Charakteristik des Kopfes des alten Simeon, wie die Adern schwellen und wie jede Furche genau angegeben ist, ohne in irgend einer Weise den Totaleindruck des mächtigen Ganzen zu beeinträchtigen. Dass dieses Bild das Bellini'sche Originalwerk sein sollte, ist nicht unwahrscheinlich. Mit Sicherheit darf ich es jedoch nicht behaupten, dazu hat es zu sehr im Laufe der Zeit gelitten. Der Grund ist jetzt undurchsichtig geworden, und die Farben sind nachgedunkelt. Eine sorgfältige Reinigung, die das Bild in jedem Fall sehr nöthig hat, könnte vielleicht auch in dieser Frage Klarheit bringen.

Ich wende mich jetzt wieder nach Saal VII, in welchem sich noch einige Bilder von Interesse finden. Nr. 24 ist ein sehr charakteristisches Bild von Palmezzano. Es stellt Christus, das Kreuz tragend, dar. Auf einem Cartellino liest man: Marchus.-palmezanus. pictor foroliviensis faciebat [5]). Nr. 22 wird vom Katalog Boccaccio Boccaccino beigelegt. Es stellt Maria mit dem Kinde, Johannes den Täufer und mehrere Heilige dar. Es hat nur geringe Aehnlich-

---

[3]) Als später Catena unter den Einfluss Giorgione's und Lorenzo Lotto's kam, gewannen seine Darstellungen poetischen Schwung und seine Farben verloren ihre Trockenheit und bekamen venezianischen Zauber. Bilder aus dieser Periode findet man hauptsächlich in der National-Gallery zu London (Nr. 234, 694 u. s. w.).

[4]) Auch die Tafeln auf Goldgrund, die St. Augustinus und St. Hieronymus darstellen (Nr. 17 und 19), oder das grosse Bild mit dem Dogen Zuam, dem Papst Alexander III. gegenüber (Statuensaal Nr. 4), haben nicht die entfernteste Aehnlichkeit mit dem bezeichneten Bilde im Dogenpalast.

[5]) In der Galerie zu Forli befindet sich eine Replik dieses Bildes.

keit mit dem »bocharinus« bezeichneten Gemälde in der Akademie, erinnert aber in hohem Grade an sein BB bezeichnetes Altarbild in S. Giuliano. Von beiden weicht es durch eine tiefe Farbenstimmung, einen kräftigen, fast glühend rothen Ton ab. In den Nebenfiguren, hauptsächlich in Johannes dem Täufer, scheint ein Einfluss von Perugino sich geltend zu machen. Man darf desshalb vermuthen, dass dieses Bild Galeozzi Campi, einem Nachahmer von Boccaccino, der auch unter umbrischem Einflusse stand, zuzuschreiben ist. Im Dogenpalast findet sich eine etwas modificirte Copie von der Mittelpartie dieses Bildes. Von diesem Galeozzi Campi befindet sich in demselben Saal ein anderes Stück (Nr. 20), das ihm vom Katalog beigelegt wird: Maria, das Jesuskind anbetend. Dieses erinnert in Composition, Formbehandlung und Colorit sehr an Nr. 22. Dicht daneben bemerkt man eine »Cleopatra«, die von einem sehr selten vorkommenden Künstler Giuseppe Rivelli gemalt ist. Die ägyptische Königin ist als Halbfigur, in strenger Profilstellung, eine Schlange in der Rechten haltend, dargestellt. Dieses schwerfällig gemalte Bild, das niederländischen Einfluss verräth, zeigt die Cremoneser Schule in vollständiger Decadence in der Mitte des 16. Jahrhunderts. Ich nenne es nur wegen seiner Seltenheit und wegen der Inschrift: Joseph riuellus Galeacii. filius Cognomento barba cremonensis Hoc faciebat, 1544. Crowe und Cavalcaselle nennen einen Galeazzo Rivelli.

Von einer Sammlung interessanter kleiner Porträts, die ohne Numerirung auf Staffeleien in diesem Saal angebracht sind, verdienen mehrere nähere Besprechung. Links befindet sich ein seelenvolles, treuherziges Jünglingsporträt, sehr malerisch in blondem Ton behandelt auf dunkelgrünem Grunde. Ich habe dieses Bild bei Lazari[6]) unter Nr. 13 gefunden. Dieser sieht es als ein Selbstbildniss von Gentile Bellini an. Aus mehreren Gründen ist dieses jedoch nicht möglich. Das Bild ist in Oel gemalt, eine Technik, die in Italien kaum vor 1473 (Gentile Bellini ist c. 1427 geboren) angewandt wurde, und die ganze Behandlung deutet auf den Schluss des 15. oder den Anfang des 16. Jahrhunderts. Das einzige authentische Porträt, das wir von Gentile kennen, begegnet auf einer Medaille von Camelio. Das Museo Correr ist so glücklich in seiner reichen Medaillensammlung auch diese (unter Nr. 1064) zu besitzen. Ein Vergleich mit derselben spricht auch nicht zu Gunsten der Behauptung Lazari's. Doch ist nicht ausgeschlossen, dass das Porträt von der Hand Gentile's, wenn nicht vielleicht von Giovanni stammt.

Dagegen verstehe ich nicht, wie Crowe und Cavalcaselle (A. a. O. V. 132) an Giorgione denken können. Wie sehr unterscheidet sich doch dieses frische, offene, treuherzige Jünglingsgesicht, in blonden, klaren Tönen gemalt, von dem ernsten, fast traurigen Ausdrucke in den Bildnissen Giorgione's!

Es findet sich übrigens ein anderes prächtiges Porträt im Museum, das auch Gentile zugeschrieben wird. Es stellt, in Tempera gemalt und ohne Nummer auf einer Staffelei in dem Bronzesaale aufgestellt, Francesco Foscari dar, der als Doge von 1423—1457 herrschte. Morelli glaubt nicht, dass es

---

[6]) V. Lazari: Notizia — della Raccolta Correr. Venezia 1859.

von Gentile sei, sondern meint, das Gepräge der Hand Bartolommeo Vivarini's (?) zu gewahren. Daneben sieht man ein Porträt von dem Dogen Giovanni Mocenigo von Giovanni Bellini in Oel gemalt. Es hat stark gelitten, aber ist doch sicherlich echt.

Von den zwei kleinen, Antonello da Messina zugeschriebenen Porträts (Saal VII), steht Nr. 10 (bei Lazari): ein junger Mann mit Lorbeerkranz um den Kopf, der nach Lazari Giovanni Pico della Mirandola vorstellt, durch die strenge Zeichnung und metallartige Modellirung Antonello am nächsten. Man beachte die Behandlung des Haares, das wie in Bronze gearbeitet ist. Durch den klaren, gelben Ton des Colorits scheint aber das Bild von Antonello's Art wieder abzuweichen. Doch trifft man bisweilen auch Werke dieses Meisters aus seiner früheren Periode, in welchen der röthliche und etwas ins Gelbliche fallende Ton des Colorits auf niederländischen Einfluss deutet. Ein solches kleines Bild findet sich zum Beispiel in der Borghese-Galerie zu Rom. Mit derartigen Stücken ist unser Porträt am nächsten zu vergleichen; jedenfalls steht es Antonello nicht sehr fern.

Ich will diesen Saal nicht verlassen, ohne auf ein kleines Bild, eine Pietà von Cosma Tura, aufmerksam zu machen. Dieses in coloristischer Hinsicht sehr sorgfältig behandelte Bild wirkt durch seinen übertriebenen Naturalismus im Körper Christi fast abstossend. Ich glaube, beiläufig gesagt, dass Cosmé oft mit Aufmerksamkeit die ehrwürdige Madonnastatue, die von Cristoforo da Firenze 1427 für den Dom zu Ferrara gearbeitet wurde, und die noch wohlbewahrt über dem Portal steht, betrachtet haben muss. Es ist derselbe Typus, den man bei seinen Madonnenfiguren wiederfindet, und das reiche Gewand fällt in den gleichen schweren, cylindrischen Falten, die für Cosmé so eigenthümlich sind, herab[7]).

Nachdem man den Majolica-Saal passirt hat, kommt man wieder in Saal IX. Dort befindet sich unter Nr. 24 ein interessantes Jugendbild von Marco Basaiti: Maria mit dem Kinde und einem Donator, das sehr von seinen späteren Bildern abweicht, und das man ihm kaum zuschreiben würde, wenn es nicht die echte Signatur MARCVS . BAXAITI . P . trüge.

Nr. 36, die Dreieinigkeit mit St. Augustinus und St. Domenicus, irrthümlich Bartolommeo Vivarini zugeschrieben, ist vielleicht von einem Nachfolger von Luigi Vivarini gemalt. Auch die zwei grossen Tafeln (Nr. 50 und 52), von welchen die eine den heiligen Hieronymus, die andere einen heiligen Bischof darstellt, können nicht Bartolommeo angerechnet werden, sie gehören beide der Schule Luigi Vivarini's an.

Crowe und Cavalcaselle nehmen mit Recht Bartolommeo die thronende Madonna zwischen St. Hieronymus und St. Augustinus (Nr. 26) und geben

---

[7]) Noch sind zwei Bilder in diesem Saale wegen ihres culturgeschichtlichen Interesses erwähnenswerth. Das eine stellt einen Brautzug, das andere einen Hochzeitschmaus dar. H. Janitschek hält sie wohl mit Recht oberitalienischen Ursprungs und der zweiten Hälfte (oder Schluss) des 14. Jahrhunderts angehörig (Repert. für Kunstw. IV, S. 203). Lazari nennt sie: Scuola delle Romagne sec. XIV. a. a. O. 52.

sie dem Quiricius da Murano. Es sind verwässerte Bartolommeo'sche Typen, die hier dargestellt sind, die Drapirung aber und alle Nebensachen sind mit Feinheit und Geschmack behandelt, und die ganze Arbeit ist sehr sauber ausgeführt[8]). Die Tafel ist von einem besonders schönen Renaissance-Rahmen eingefasst.

Während ich bezüglich dieses Werkes ganz mit den angesehenen Kunstforschern übereinstimme, ist es mir nicht verständlich, wie sie Bartolommeo das Altarwerk in S. Giovanni in Bragora streitig machen können. Ich begreife nicht die Ursache ihrer absoluten Verachtung diesem Gemälde gegenüber, die sich in solchen Ausdrücken wie: »a puffy infant christ — a broad grimmy St. Andrew — a lean St. John with ill drawn limbs« etc. kundgibt. Ist doch das Bild eine sehr charakteristische, wenn auch nicht hervorragende Arbeit aus der Spätzeit Bartolommeo's. Man vergleiche es zum Beispiel mit dem bekannten Altarwerk in S. Maria de' Frari, das den thronenden Marcus nebst vier Heiligen darstellt. In diesem Werke vom Jahre 1474 findet man ganz denselben Charakter wieder und hauptsächlich ganz unverändert »the lean St. John« mit seinen »ill drawn limbs«. Crowe und Cavalcaselle vermuthen, dass der schwach begabte Jünger Bartolommeo's, Andrea da Murano, der Verfertiger sei. Um aber die Unrichtigkeit dieser Annahme einzusehen, braucht man nur einen Blick auf die mit der Signatur Andrea's versehenen Flügel eines Altarwerkes zu werfen, das aus St. Pietro Martire in Murano in die Akademie gekommen ist. Diese handwerksmässig ausgeführte Arbeit hat Nichts mit dem Altarwerk in S. Giovanni gemein. Im Cicerone Burckhardt's und Bode's ist letzteres auch ganz anstandslos Bartolommeo zugeschrieben. Uebrigens ist es bezeichnet: Bartholomeus Vivarinus de Muriano pinxit 1478.

Nach dieser kleinen Digression kehren wir zu Saal IX zurück.

In der Nähe der erwähnten Madonna von Basaiti hängt eine schöne Arbeit von Lazzaro Bastiani: Die Verkündigung (Nr. 22). Sie spielt sich im Freien ab vor einer ausgedehnten Landschaft. Für diesen Künstler ist das breite Thal charakteristisch, das sich zwischen niedrigen Bergen tief einsenkt, und dessen Contouren eine feine Bogenlinie in seinen Hintergründen bilden. Das Bild ist LAZARVS BASTIAN bezeichnet. In der Akademie finden sich mehrere Werke von Lazaro, aber auch einige, die ihm mit Unrecht angerechnet werden. Nr. 24 (Saal VIII) gehört zu dem Cyclus, den Giovanni Mansueti für die »Scuola S. Giov. Evangelista« malte und stellt die Wunderwirkung einer Kreuzreliquie dar; mehrere andere befinden sich in demselben Saal. Nr. 25, eine Kreuzabnahme, weicht sowohl in den Typen, wie im Colorit und in der Landschaft von den echten Werken Bastiani's ab. Dieses Bild scheint mir eher von Basaiti beeinflusst, in dessen Weise die Landschaft gehalten ist.

Unter Nr. 35 befindet sich eine Darstellung von Maria mit dem Kinde, St. Joseph und St. Simeon von Giovanni di Martino. Sie ist bezeichnet: IOANNES . D . VTINO . P . 1498. In dieser Arbeit ist der Künstler, der

---

[8]) In der Akademie findet sich eine Maria-Darstellung von Quiricius mit der Bezeichnung: . . . VIRICIVS DE MVRANO.

später ein Rivale Pellegrino's wurde, ohne jede Selbständigkeit und ganz von Luigi Vivarini und Cima beeinflusst. Th. v. Frimmel hat gezeigt, dass sie einer Folge mit Darstellungen aus dem Marienleben angehört, die im Ganzen aus sechs Bildern besteht. Die übrigen fünf befinden sich in den Galerien zu Mailand und Bergamo, sowie in der Akademiesammlung zu Wien (Siehe Repert. für Kunstw. XI. 320).

Unter Nr. 51 sieht man ein Bild des seltenen Sebastiano Zuccato, welcher der Lehrer Tizian's gewesen sein soll. Es stellt den hl. Sebastian mit einem knieenden Stifter dar. Viel scheint Tizian nicht an der knorrigen Zeichnung und an den nüchternen Farben dieses Künstlers haben lernen können. Dieses Bild ist wohl das einzige, das von Zuccato erhalten ist, dem wir mehrere Mosaikdarstellungen in St. Marco verdanken. Es ist bezeichnet: SEBASTIANVS ZVCATVS PINXIT.

Noch sei eine feine, kleine Arbeit von Luigi Vivarini in einem tabernakelförmigen, mit Elfenbein eingelegten Rahmen aus Ebenholz, genannt (Nr. 44). Und von Pier Francesco Bissolo ein nicht bezeichnetes, aber echtes und charakteristisches Bild: Maria mit dem Kinde und St. Peter Martyr (Nr. 57). Ein anderes Gemälde (Nr. 13), das demselben Meister beigelegt wird, ist dagegen von zweifelhafter Echtheit. Nr. 14 stellt die Heimsuchung in ausgedehnter Landschaft mit reicher Architektur dar und wird Carpaccio zugeschrieben. Ich bin jedoch im Zweifel, ob es ein eigenhändiges Werk ist, eher scheint es mir ein gutes Bild aus seiner Werkstatt zu sein.

Im angrenzenden Saal X findet sich ohne Nummer ein oft besprochenes, echtes Bild von Carpaccio auf einer Staffelei aufgestellt (Nr. 11). Es gewährt einen unterhaltenden Blick in das venezianische Damenleben am Schluss des 15. Jahrhunderts. Auf einem Balcon mit einer Balustrade, so wie man diese am Canal grande und an hundert anderen Orten in Venedig noch sieht, sitzen zwei junge, blonde, reichgekleidete, venezianische Schönen. Die eine ruht träumend und unbeschäftigt — den einen Arm schlaff herabhängen lassend, den andern am Balcon stützend —, die zweite dagegen ist emsig damit beschäftigt ein Schoosshündchen zu dressiren, indem sie gleichzeitig einen grossen sich nähernden Hund reizt. Eine Menge bunter Vögel, grosse und kleine, tummeln sich herum, ein geputzter Knabe spielt mit einem Pfau. Auf einem Cartellino, welchen der grosse Hund zwischen den Vordertatzen hält, liest man (mit Schwierigkeit): Opus uictorjs carpatjo venetj.

In demselben Saal findet man auch einen Cyclus von Bildern, welche das Leben im 18. Jahrhundert zu Venedig schildern. Ausser einigen Prospecten von Guardi, Antonio Canale und Bernardo Bellotto ist namentlich eine Folge von circa 20 Stücken von Pietro Longhi merkwürdig durch die vielerlei Illustrationen des häuslichen venezianischen Lebens.

Weiter erwähne ich zwei interessante Porträts, die ohne Nummer auf einer Staffelei im Majolicasaale ausgestellt sind. Das eine, welches a tempera gemalt ist, stellt die Büste eines jungen Mannes in rother Jacke und mit rothem Barett auf dem Kopfe dar. Seine Figur ist im strengen Profil nach links gewandt. Er steht bei einem Fenster, dessen Einfassung mit bunten Marmor-

platten belegt ist, hinter ihm hängt ein grüner Vorhang mit Perlen besetzt und mit Goldborten umrandet. Wo der Vorhang sich öffnet, sieht man eine ausgedehnte Landschaft. Im Vordergrunde ziehen Reiter vorbei. Es ist möglich, dass diese eben diesen Theil der Landschaft als »terra ferma« charakterisiren sollen, denn weiter hinaus erstreckt sich ein See oder eine Meerbucht, in welcher Inseln liegen wie in den Lagunen; auf diesen Inseln erheben sich Thürme, die an die Campanile in Venedig erinnern, und zwischen ihnen kreuzen Boote und gondelartige Kähne. Die Landschaft ist vorzüglich behandelt in einem gesättigten und fetten Farbenauftrag, der sehr an die Manier des Piero della Francesca erinnert. Das Bild selbst muss wegen der einfachen, charaktervollen Auffassung, der strengen, aber nicht trockenen Zeichnung, der guten Modellirung der Gesichtsformen auf eine Stufe mit den besten Bildnissen des Quattrocento's, die uns hinterlassen sind, gestellt werden. Oben liest man folgenden mystischen Rest einer Inschrift: O BA$^{\underline{IA}}$ FVSSA P. Lazari will die Inschrift IO. BAP. FvGGAR lesen, eine Lesart, die sicher nicht correct ist. Unten findet man folgende Signatur: A. F. P.

Dieses Bildniss ist Ansuino da Forli zugeschrieben worden. Doch glaube ich nicht, dass diese Bestimmung eine andere Stütze hat als die untere Inschrift, denn die Fresken in der Capelle S. Cristoforo in den Eremitani zu Padua bieten für diese Annahme durchaus keinen Anhalt. Crowe und Cavalcaselle in ihrer »Hist. of Painting in North-Italy« schreiben das Bild Baldassare Estense von Reggio zu und führen die untere Inschrift ungenau als A. f. P. an (I. S. 527), während sie in der deutschen Ausgabe nur im Allgemeinen von umbrisch-ferraresischer Herkunft sprechen und die untere Bezeichnung correct angeben, die obere Inschrift dagegen als Io BAP Fvgarr (mit der Beifügung »unecht«) lesen (Geschichte der italienischen Malerei V. 369). Seite 563 wird doch wiederum Baldassare Estense als möglicher Autor genannt. Die neue Ausgabe des Cicerone führt das Bild als Francesco Cossa auf.

Das andere Bildniss, das Lazari zufolge Cesare Borgia (?) darstellen soll, wird von ihm keinem geringeren als Leonardo da Vinci zugeschrieben. Lazari stützt seine Ansicht auf eine alte Aufschrift, die sich auf der Rückseite des Bildes findet: E'ORIG. LE DI LONArdo da VINCI. Diese beweist natürlich durchaus nichts. Das Bild stellt die Büste eines jungen Mannes, dessen Kopf in strengem Profil nach links gewendet ist, dar. Er trägt ein schwarzes Barett mit einer kleinen, leichten Feder und einen Pelz mit braunrothem Ueberschlag. Der Pelz hat goldne Schnürstickerei, was den dunklen Anzug sehr hervorhebt. Auch das Barett ist mit solcher Stickerei versehen. Aus dem Grunde des Bildes, der tief dunkelgrün ist, hebt sich der interessante Kopf stark leuchtend hervor. Die Carnation hat den matten, gelben Glanz, der altem Elfenbein eigen ist und zeigt in dem Schatten einen zarten, grauen Schimmer. Der Bart ist stark roth, und mit fast peinlicher Genauigkeit ist jedes Härchen miniaturartig angegeben. Den Umriss des Halses und des Nackens beschreibt die lange, trockene Linie, die man oft in florentinischen und umbrischen Frauenbildnissen bemerkt, z. B. bei Botticelli, Cosimo Roselli und Piero della Francesca.

Ich glaube, dass man dieses Bildniss mit grosser Wahrscheinlichkeit dem

mailändischen Künstler Ambrogio di Predis zuschreiben kann. Es kommt in der Behandlung dem bezeichneten Porträt des Kaisers Maximilian, früher in der Ambrasersammlung in Wien, sehr nahe, zeigt auch im Wesentlichen die Kennzeichen, die Lermolieff in seinen Kunstkritischen Studien »Die Galerien Borghese und Doria S. 231« angibt und stimmt ganz überein mit der eingehenden Charakteristik, die W. Bode von den Porträts dieses seltenen Meisters gegeben hat[9]). In den Betrachtungen über den sogenannten Cesare Borgia, früher in der Borghese-Galerie zu Rom, erwähnt Lermolieff dieses Porträt, vermuthend, dass es Don Ferdinando Avalos von Aquino, den Vicekönig von Sicilien, den Gatten der Vittoria Colonna, darstelle. Die guten Eigenschaften des allerdings nicht sehr bedeutenden Bildes scheinen auf Lermolieff keinen Eindruck gemacht zu haben, der es für sehr übermalt hält und meint, dass es dadurch sich einer näheren Bezeichnung entziehe. Doch dünkt mir, obwohl das Bild nicht intact ist, dieser Tadel übertrieben. Ich sehe wenigstens die emailharte, elfenbeinartige Farbenfläche der Carnation mit dem zarten, grauen Ton im Schatten als die ursprüngliche Substanz des Bildes an.

Wenn schon das fragliche Bildniss der Borghese-Galerie aus Italien ausgeschmuggelt wurde, so ist das Museo Correr doch nicht die einzige Galerie Italiens, die sich noch schmeichelt ein echtes Porträt von Cesare Borgia zu besitzen. In das Museum zu Bergamo ist ein solches mit der Collection Lochis gekommen, und das Museum zu Forli enthält auch eines, beide mit Unrecht Giorgione zugeschrieben. Ausserdem besass Graf Castelbarco in Mailand einen sogenannten Cesare Borgia, der Raffael zuertheilt wurde.

Ich kann ferner ein sechstes ausserhalb Italiens nennen. Aus dem Besitze der Königin Christine von Schweden kam es in den des Herzogs Bracciano nach Rom und ging dann in die Galerie Orleans über, um zuletzt in der Collection Hope zu London den sicheren Hafen zu erreichen. Es wird mit Unrecht Correggio zugeschrieben.

Das Museo Correr besitzt nicht weniger als ein paar Dutzend grösserer und kleinerer Bilder von den beiden Santa Croce aus Bergamo, Francesco und Girolamo (unter welchen sich wohl auch ein paar von Pietro Paolo da Santa Croce, Schüler des Girolamo finden). Der grösste Theil dieser Bilder sind aber nicht eigenhändige, sondern aus der Werkstatt stammende Erzeugnisse oder — wenn man will — Fabrikarbeiten dieser Meister. Es scheint, dass diese Familie ebenso wie die Familien Bonifacio und Bassano fabrikmässig gearbeitet hat, und dass sie es nicht sehr genau mit der Qualität ihrer Producte nahm. Aber doch muss man zugestehen, dass einige dieser Bilder sehr graziös sind. Die genau gemalten und detaillirten, biblischen Interieurs haben etwas Gemüthvolles und Beschauliches. Die Architektur und die Möbel sind oft mit sehr geschmackvollen Renaissanceornamenten geschmückt (z. B. die Wiege des Christkindes auf einem Bilde Nr. 20). Das Idyllische, das Heimliche, das

---

[9]) In seinem Artikel: »Ein Bildniss der zweiten Gemahlin Kaiser Maximilians, Bianca Maria Sforza, von Ambrogio di Predis in »Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen« X, 77.

Trauliche, das vielen dieser anspruchlosen, religiösen Genrebilder eigen ist, erinnert an altdeutsche Darstellungen und man versteht die grosse Verbreitung, deren sie sich ohne Zweifel zu ihrer Zeit erfreuten.

Ehe ich diesen Saal verlasse, muss ich die Aufmerksamkeit auf eine herrliche Sammlung von Fayencen, die hier ausgestellt sind, hinlenken. Hier finden sich auserlesene Exemplare aus den Fabriken Castello, Pesaro, Urbino, Deruta, Castel-Durante, Gubbio etc. Unter ihnen hebe ich besonders jenes Service hervor, dessen Teller, Assietten und Schüsseln mit Darstellungen aus dem Alten Testamente, Ovids Metamorphosen etc. geschmückt sind. Molinier sieht diese Folge als die Blüthe der gesammten italienischen Keramik an (Venise. Paris 1889, S. 136). Lermolieff schreibt die Darstellungen der Frühzeit des Timoteo Viti zu. »Täusche ich mich nicht, so muss Timoteo selbst die herrlichen Bildchen auf die Teller gemalt haben.« (Die Werke ital. Meister S. 348). Zugeben muss man, dass diese Zeichnungen gewisse Uebereinstimmung mit dem Jugendstile Timoteo's zeigen. Es finden sich hier Typen von dem scheuen, zurückhaltenden Liebreiz, der ihm eigen ist.

Eine von diesen Fayencen, welche Salomo, ein Götterbild anbetend, darstellt, hat indessen eine Datirung und zwar die Jahreszahl 1482. Nun muss man sicherlich Molinier darin Recht geben, dass es sehr unwahrscheinlich ist, dass Timoteo um diese Zeit die Fayencen gemalt haben könnte. Wenn er nämlich 1470 geboren wurde — wie Molinier angibt — so war er damals erst 12 Jahre alt. Ist aber Timoteo 1470 geboren? Lermolieff gibt als sein Geburtsjahr 1468, Crowe und Cavalcaselle (a. a. O. V, 617) und Burckhardt und Bode (a. a. O. II, 625) sogar 1467 an.

Lazari nennt in seinem Katalog Faenza als die Fabrik, aus der diese Fayencen ausgegangen sind, Molinier, der früher derselben Anschauung war (Mayoliques italiennes en Italie, S. 38), bekämpft diese jetzt eifrig und betrachtet die Stücke als aus der berühmten Fabrik von Castel-Durante hervorgegangen. Ohne die Ansicht Molinier's bestreiten zu wollen, muss ich doch Lazari zugestehen, dass diese Arbeiten sowohl im Stile wie in der Behandlung sehr an die Producte von Faenza erinnern, wie auch, dass die Jahreszahl 1482 besser mit der Fabrik von Faenza als mit jener von Castel-Durante übereinstimmt, da Faenza die einzige ist, aus welcher authentische Werke dieser Periode sich nachweisen lassen. Dieses gibt Molinier zu. Er behauptet aber zugleich, dass diese Jahreszahl nicht als Ausgangspunkt für die Bestimmung der Entstehungszeit dieser Fayencen dienen kann [10]). Im 15. Jahrhundert

[10]) Im dritten Bande seiner »Kunstkritischen Studien« erwähnt Lermolieff diese Jahreszahl, die er aber doch irrthümlich 1484 statt 1482 liest. Er sagt: »Dass diese Zahl 1484 auf einem jener Teller steht, will doch durchaus nicht sagen, dass sie das Jahr der Entstehung der Teller selbst bezeichnen« — was sollte sie denn bezeichnen, wenn nicht die Entstehung der Zeichnung oder die Entstehung der Teller? — »wie dies noch jüngst ein französicher Schriftsteller gegen mich geltend machen wollte. Wo gab es denn in ganz Italien Künstler, die im Jahre 1484 mit solcher Freiheit und Leichtigkeit die menschlichen Figuren behandelt hätten, wie auf diesen Darstellungen der Fall ist.« Aber im Jahre 1484 war Lorenzo Costa

schmückten nämlich die Fayencemaler ihre Objecte mit eigenen Compositionen, während sie vom Anfang des 16. Jahrhunderts an sich Skizzen anderer Künstler zu Nutzen machten und je nachdem Malereien, Kupferstiche, Holzschnitte reproducirten. Und mit Recht fügt er hinzu, dass diese Folge ganz dem letzten Genre anzugehören scheint.

Es ist richtig, dass die Entwickelung der Fayencefabrication in dieser Art stattgefunden hat. Bei Betrachtung des Kunsthandwerkes zeigt sich leider die gleiche Erscheinung auf allen Gebieten. Die frühere Einheit in der Ausübung der eigentlichen Kunst und des Handwerkes, die dem letzteren so überaus zuträglich war, weicht mehr und mehr im Laufe des 16. Jahrhunderts einer Scheidung der Functionen zwischen den eigentlichen Künstlern und den Kunsthandwerkern. Doch ist es nicht unwahrscheinlich, dass auch schon am Schluss des 15. Jahrhunderts ausnahmsweise ein Künstler und ein Handwerker sich vereinigen konnten, um ein schönes Werk hervorzubringen.

Molinier schreibt die reizvollen Malereien auf dem Service im Museo Correr Niccolo da Urbino zu, und die Zeit ihrer Entstehung setzt er zwischen 1515—20. Er meint, dass der Fayencekünstler eine Reihe von Kupferstichen, die jetzt verschwunden sind, benutzt hat. Die Jahreszahl 1482 hätte er dann wie das Uebrige copirt »sans y mettre de malice« [11]).

In dem Bronzesaale ist eine grosse Anzahl von Bildern alter venezianischer Meister aus dem 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts aufgestellt; von denen die meisten sich in sehr schlechtem Zustand befinden. Während in Florenz und in Siena die Kunst uns schon im 14. und in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts im höchsten Grade interessirt, ja unsere Bewunderung erregt, vermag sie dies in Venedig und den angrenzenden Districten nicht, wo sie sich — wie bekannt — lange auf einem sehr niedrigen Standpunkt hielt. Und doch ist es von Interesse, die Namen dieser Künstler, die nicht alle gleich unbedeutend sind, zu kennen und zu erfahren, wo man Proben ihrer Kunst finden kann.

Im Museo Correr befindet sich eine weit grössere Anzahl von solchen alterthümlichen, mit Inschriften versehenen Bildern als irgendwo anders, selbst als in der Akademie. Die Aechtheit der Bezeichnungen erscheint freilich vielfach zweifelhaft. Ich nenne hier einige:

---

24 Jahre alt, Francesco Francia 34 Jahre, Signorelli 43 Jahre, Leonardo da Vinci 32 Jahre. — Lermolieff sieht diesen Teller als ein Product aus der Fabrik von Castel-Durante an, die ja auch in der Nähe von Urbino lag, in welcher Stadt sich Timoteo vom Jahre 1495 an aufhielt. Faenza aber liegt näher an Ferrara und Bologna, woselbst Timoteo seine Jugendzeit verbrachte. — Lermolieff setzt die Arbeiten in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts.

[11]) Anm. d. Red. Diese Ansicht hat in jüngster Zeit ihre Bestätigung gefunden. O. von Falke in seinem Aufsatze: »Eine Majolikamalerei des Quattrocento« im Jahrb. der k. preuss. Kunstsamml., XV, 43, weist für 3 Teller Illustrationen der venezianischen Ovidausgabe von 1497, für einen vierten den Titelholzschnitt von »Giuliana und Ottinello« als Vorlagen nach, wodurch Morelli's Hypothese endgültig widerlegt ist.

Nr. 1. Alvise Vivarini il vecchio. Die Krönung Mariä mit einem kleinen Donatorbildniss. Mit der Inschrift: ALVISE VIVARIN. Lermolieff leugnet, dass es zwei Maler Alvise Vivarini gegeben habe. Dieses lässt sich diesem Bild gegenüber nicht aufrecht erhalten, vorausgesetzt dass die Signatur echt ist (Kunstkr. Studien. Gal. Berlin, S. 73).

Nr. 9. Simone da Cusighe. Vier Scenen aus dem Leben Christi. Man liest unten Mo SIMON F 1396.

Nr. 26. Nicolo Veneto. Maria mit dem Kinde, die beiden Johannes, darüber die Verkündigung, oben der Tod Mariä und die Himmelfahrt. Goldgrund. Maria mit dem Kinde hat einen byzantinischen Ausdruck. Die Apostel sind würdige Gestalten, besonders Johannes der Evangelist. Der Künstler ist originell in seiner Farbengebung und experimentirt mit rothen Farben in allen Nuancen. Das Bild hat stark gelitten. Es ist bezeichnet: NICOLO VENETO MCCCLXXI.

Nr. 39. Pietro Vicentino. Christus an der Säule. Brustbild. Auf einem Cartellino liest man: Petrus Vicentinus Pincsit.

Nr. 42. Bernardo da Murano. Maria mit dem Kinde, Paulus und Johannes. Goldgrund. Bezeichnet: BERNARDO DE MORAN MCCCLXII.

Nr. 43. Nicolo Semitecolo. Maria mit dem Kinde (säugend). Vor ihnen eine knieende, kleine Nonnenfigur. Auf beiden Seiten Darstellungen aus dem Leben Christi und mehrerer Heiligen. Von der Bezeichnung ist noch lesbar: SEMITECOLO . . . . . Der milde, süssliche Ausdruck bei Maria könnte auf sienesischen Einfluss deuten.

Nr. 44. Antonio Veneziano. Altarbild mit Darstellungen von Märtirern und Heiligen, schön in dem tabernakelförmigen Rahmen vertheilt. Recht tüchtige Darstellungen. Dieser Künstler gehört zu den Besten in der ganzen Gruppe. Bezeichnet: ANTONIO VENEZIAN 1370.

Nr. 46. Pietà. Der Körper Christi in aufrechter Stellung im Sarkophage, Maria und Johannes. Byzantinischer Einfluss. Bezeichnet: ANGELVS PINXIT.

Nr. 47. Altichieri da Zevio. Triptychon. Maria mit dem Kinde, segnend nach byzantinischer Art, darunter Apostel und Heilige, auf beiden Flügeln gleichfalls Darstellungen von Aposteln und Heiligen. Dieses Altarbild hat einen ausgeprägt byzantinischen Charakter und ist vorzüglich conservirt. Bezeichnet:

ALTICHIERI DA ZEVIO 1380.

Nr. 48. Andrea da Murano. Die Kreuzigung, Maria, Johannes und Heilige. Flüchtige, handwerksmässige Arbeit, aber recht gut conservirt. Bezeichnet: ANDREA DE MVRANO. Von diesem Schüler Bartolommeo Vivarini's befindet sich auch — wie früher erwähnt — in der Akademie ein ziemlich handwerksmässig ausgeführtes Altarwerk, das aus S. Pietro Martire in Murano stammt. Bezeichnet: OPVS ANDRAE DE MVRANO.

Daran schliessen sich noch einige Bilder im Saal IX.

Nr. 8. Jacobello del Fiore. Maria mit dem Kinde. Das erstarrtbyzantinische in den meisten Mariadarstellungen aus dieser Zeit ist hier einem edleren und mehr beseelten Ausdruck gewichen. Diese kleine, schöne Arbeit

steht hoch über der grossen, abschreckenden Darstellung des Paradieses in der Akademie mit ihrer rohen Technik, die z. B. die Räuchergefässe, die Candelaber etc. in vergoldetem Halbrelief darstellt. Das Mariabild ist auf Goldgrund gemalt und mit folgender Inschrift versehen: »In gremio. matris. sede. sapiencie patris. iacobelo'. d'. flor' pinxit.«

Nr. 11. Giovanni Permeniste. Die thronende Maria zwischen Johannes dem Täufer und einem heiligen Bischof. Dieses Werk steht, was die Figuren anbetrifft, noch unter byzantinischem Einfluss, die ausgedehnte, reich detaillirte Landschaft aber verräth den erwachenden Natursinn. Der Thron Mariä ist mit bunten Sternen in venezianischer Weise eingelegt. Während die Behandlung der Carnation Vieles zu wünschen lässt, sind die Farben in der Landschaft lebendig und klar, und das Colorit in den Draperien hat eine kräftige Gluth. Es ist vorzüglich conservirt. Auf einem Cartellino liest man:

IOANENES PERMENIATES. P.

Nr. 33. Giacomo da Valenza. Maria mit dem Kinde. Dieser Künstler hat, unbewusst archaisirend, dieses Bild am Schluss des 15. in der Art der Werke gegen Ende des 14. Jahrhunderts, gemalt. Demungeachtet signirt er sehr zufrieden:

IACOBUS. DE. VALENCIA PINXIT. HOC. OPUS. 1488.

Nr. 36. Stefano Veneziano. Maria mit dem Kinde. Maria und das Christkind haben einen byzantinischen Ausdruck; die prachtvolle mit Goldverzierungen reich geschmückte Draperie veräth aber sienesischen Einfluss. Das Bild hat folgende Inschrift: M^{o}CCCLXVIIII ADI. XI. AVOSTO STEF. PLEB. SCE. AGN. P. — In der Akademie ein Bild von 1331.

Nr. 38. Lorenzo Veneziano. Die Uebergabe der Schlüssel. Christus, in einem rothen Unterkleid und im blauen Mantel, prachtvoll mit Goldornamenten geschmückt, überreicht, von Aposteln und Engeln umgeben, Petrus die Schlüssel. Unter byzantinischem und sienesischem Einfluss, mit folgender Inschrift versehen: ✠ M$_{o}$CCC^{o}LX$_{o}$VIIII MENSE IANVARI LAVRENCIV' PINXIT.

Im Saale VI finden sich eine Anzahl altdeutscher, altniederländischer und holländischer Bilder ausgestellt, von welchen indessen die wenigsten Besprechung verdienen.

Unter Nr. 58 sehen wir ein signirtes Bild von Pieter Breughel, die Anbetung der Könige darstellend. Diese geht zur Winterzeit in einem vlämischen Dorfe vor sich, der Schnee liegt hoch, am Markte ist buntes Volksleben. Unten die Signatur P. BREVGHEL.

Ein anderes Bild, Nr. 19, wird auch Pieter Breughel d. Ae. zugeschrieben. da es aber hoch und dunkel hängt, lässt sich die Echtheit nicht entscheiden.

Eine kleine Kreuzigung (Nr. 50) mit Maria und Johannes, wird von dem Kataloge »Scuola tedesca Secolo XVI« genannt. »Der Cicerone« nennt Hugo van der Goes als den Künstler. Es erinnert in der That auch mehr an diesen Meister als die meisten anderen Bilder, die ihm zugeschrieben werden. Auch Robert Stiassny in einem Artikel »Altdeutsche und Altniederländer in oberitalienischen Sammlungen«. Repert. für Kunstw. XI, 371 ist geneigt, dieses kleine Bild van der Goes zu geben.

Ein anderes Bild: Maria mit dem Kinde und zwei weibliche Heilige, ein Tannenwald im Mittelgrunde und blaue Berge im Hintergrund, steht Altdorfer am nächsten. Aber auch dieses Gemälde hängt ungünstig für eine nähere Betrachtung.

Nr. 27. Ein alter Mann, den eine junge Frau liebkost, ist eine Arbeit aus der Cranach'schen Werkstatt. Sie wird im Kataloge nur »Scuola tedesca« genannt.

Nr. 32. Die Auferstehung Christi darstellend, ist mit Unrecht dem jüngeren Cranach zugeschrieben. Die Signatur Cranach's, sowie die Jahreszahl 1520 sind unecht.

Nr. 38 stellt die Kreuztragung dar, ein ziemlich umfangreiches buntes Werk mit lebhaften Localfarben und vulgären Typen. Auf einer Bandrolle, die aus einem Fenster rechts flattert, liest man: der tercz zu. Auf der Rückseite soll sich folgende Aufschrift finden: »Martin Schön, der A. 1489 starb, hat die Creuzschleifung gemacht.« Es befindet sich auch ein falsches Monogramm auf dem Bilde, das vielleicht auf Schongauer deuten soll. In dem vortrefflichen Artikel von R. Stiassny ist eine ausführliche Beschreibung dieses Werkes gegeben. Er schreibt es einem Meister von der Schühlein-Zeitblom'schen Richtung zu. Auch will ich nicht läugnen, dass es unter dem Einfluss hauptsächlich des Schühlein gemalt sein kann: mit dem kreuztragenden Christus auf dem Tiefenbronner Altar hat die Christusfigur in unserem Bilde eine auffallende Aehnlichkeit. Doch scheint es mir, dass diese Arbeit, sowohl was die Typen wie die Anordnung anbetrifft, auch Vieles mit dem seltenen Augsburger Meister Gumpolt Giltlinger gemein hat, von welchem eine Anbetung der Könige in der schwäbischen Kreisausstellung zu Augsburg 1886 ausgestellt war (davon eine Abbildung in der Zeitschrift für bild. Kunst 1887, S. 77).

Nr. 76, 77, 79, 80. Vier Altartäfelchen. In diesen hat Stiassny richtig die Hand des Meisters von Grossgmain erkannt. Ich weise auf seinen Artikel hin, wo die Bilder ausführlich beschrieben sind (a. a. O., S. 372).

Nr. 8. Ein ziemlich schwaches Bild in olivenfarbigem Ton, eine lustige Bauerngesellschaft darstellend. Der Maler ist Jan Molenaer, von dem es signirt ist.

Von Martin de Vos finden sich zwei lebhaft componirte Bilder, Scenen aus dem Leben der Apostel darstellend (Nr. 55 und 60). Beide von Sadeler in Kupfer gestochen.

Nr. 51. Porträt eines Bürgermeisters, wird im Kataloge dem Gerard Terborch zugeschrieben. Wenn dem so wäre, müsste es eine Copie sein. In der Auffassung sieht es aber mehr dem Monogrammisten HP (Hendrik Pot?) ähnlich. Die Bezeichnung TERBURG P ANTWERP ist ein offenbares Falsum.

Die vielen Bilder mit den Zigeunern, die vom Kataloge J. Callot zugemuthet werden, stehen Cornelis de Wael, von welchem die Akademie auch eine Reihe von Werken besitzt, am nächsten.

Zum Meister des Amsterdamer Cabinets.

Die Internationale Chalkographische Gesellschaft hat als höchst dankenswerthe Jahresgabe für 1893—94 das vollständige Kupferstichwerk des sog. Meisters des Amsterdamer Cabinets herausgegeben. Die schon in der äusseren Erscheinung überaus vornehme Publication, die in 89 Heliogrammen der Reichsdruckerei alle bekannten Stiche des Meisters bringt, regt eine Discussion der Probleme wieder an, die der namenlose und namenreiche Künstler bietet. Hier ist alles merkwürdig. So gleich die beispiellose Seltenheit der Abdrücke. Bartsch hatte von diesem Stecher keine rechte Vorstellung und nannte nur wenige seiner Arbeiten, die er hie und da in öffentlichen Sammlungen zerstreut fand. Dann sah man im Kupferstichcabinet zu Amsterdam, wo Bartsch nicht gesucht hatte, fast alle Arbeiten des Meisters beieinander. Duchesne und andere, die zu ihrem Erstaunen auf die neue und starke Individualität stiessen, setzten die Thätigkeit des sehr malerisch gravierenden Künstlers in das classische Land malerischer Kunst, nach Holland, und fühlten dabei um so weniger Bedenken, wie sie eine bestimmte Vorstellung von der holländischen Stechkunst des 15. Jahrhunderts nicht haben konnten. Man taufte den Meister nach dem Orte, wo seine Schöpfungen gefunden worden waren. Duchesne schlug den Namen »Meister von 1480« vor, mit der Angabe, auf einem der Blätter sei dieses Datum handschriftlich vermerkt. Die Zahl ist jetzt jedoch nirgends zu finden. Die Localisirung des Meisters in Holland liess sich nicht halten. Harzen schrieb ihm mit vollkommenem Recht das in Wolfegg befindliche sog. Mittelalterliche Hausbuch zu, das für die Konstanzer Familie Goldast geschaffen ist. Die Forschung wurde nun geneigt, den Stecher für einen Rheinschwaben zu halten und »Meister des Hausbuches« zu taufen, nachdem der auf irrthümliche Voraussetzungen gebaute Versuch Harzen's, ihn mit Zeitblom zu identificiren, missglückt war.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts sind die niederdeutschen — einschliesslich der holländischen und vlämischen — Künstler die beati possidentes, die Erben fester Formen, mehr als die oberdeutschen geneigt zur Stilisirung, in gewissen Ausläufen zur Manier; der deutsche Süden tritt in die Entwickelung ein mit relativ geringer Traditionsbelastung, mit frischer und selbständiger Naturbeobachtung. Schon solche allgemeinen Erwägungen können geneigt machen, den kecken Naturalisten und Sonderling in Oberdeutschland zu

localisiren. Man kann die Möglichkeit offen halten, dass unser Meister etwa in seinen Wanderjahren mit niederdeutscher Kunst in Berührung gekommen ist. Im Kern ist seine Art oberdeutsch.

Kürzlich hat Friedrich Lippmann mit sorgsamer Begründung die Hypothese vorgetragen, der Stecher des Amsterdamer Cabinets sei identisch mit Holbein dem Aelteren, aus dessen früher Zeit die Blätter stammten (Kunstgeschichtliche Gesellschaft, Sitzung am 26. Januar 1894, vergl. den Sitzungsbericht I. 1894). Dagegen erhob in der »Kunstchronik« (Jahrg. V. Nr. 20) ein »Historicus« Einspruch, indem er abseits von stilkritischen Beobachtungen Anhaltspunkte zu einer Datirung des »Hausbuches« suchte, die die Autorschaft Holbeins ausschlösse. Der Datirungsversuch ist jedoch missglückt. Ein Blatt des Hausbuches (Taf. 53a der Publication des Germanischen Museums) soll das Lager bei Neuss darstellen und — so meint »Historicus« — von einem Augenzeugen gezeichnet sein — also 1475; die übrigen Zeichnungen in dem Buche seien aber zum grossen Theil »gewiss« um 10 oder 15 Jahre älter. Demnach könne der um 1460 geborene Holbein das Werk nicht geschaffen haben. Ein Hauptargument dafür, dass das Neusser Lager dargestellt sei, ist dem »Historicus« die Anwesenheit des jungen Maximilian. Nun ist aber der prinzliche 14—15jährige Knabe in der Zeichnung nicht zu sehen und befand sich — wie mich ein anderer Historicus versichert — gar nicht im Neusser Lager, da er sich während dieser Zeit in Augsburg aufhielt. Fällt dieses Argument fort, so ist immer noch möglich, wenn auch nicht sicher, dass das Neusser Lager gemeint ist. Warum aber muss es ein Augenzeuge gezeichnet haben? Und gesetzt, selbst das wäre noch erwiesen, warum kann Holbein nicht im Jahre 1475 das Lager gezeichnet haben? Holbein's Geburtsjahr kennen wir nicht, und das anscheinende Lebensalter Porträtirter liefert keine Datirung, die sich nicht leichtlich um fünf Jahre verschieben liesse. Dass aber andere Blätter des Hausbuches »gewiss« älter seien als die Darstellung des Heerlagers, ist eine Behauptung, für die es schlechthin keinen Grund gibt. Uebergenug, um zu zeigen, dass mit diesen Argumenten die Holbein-Hypothese nicht widerlegt wird.

Der Anonymus tritt nicht wie ein berufsmässiger Kupferstecher auf. Der Zusammenhang mit der wohl hauptsächlich in Goldschmiedewerkstätten gepflegten Tradition für die Behandlung des Metalls erscheint in seinen Arbeiten locker. Wie erklärt sich die Seltenheit erhaltener Abdrücke? Man meint — und das anscheinend mit Recht — die seichte Metallbehandlung des Stechers lieferte von Haus aus nur wenige Abdrücke. Lebte er aber von dem Vertriebe der gedruckten Kunst ausschliesslich oder hauptsächlich, so wäre er wohl bald zu einer mehr ertragreichen Arbeitsweise übergegangen. Die Technik also — aber auch Manches in den Gegenständen und in der Auffassung der Blätter — führt zu der Vorstellung, dieser Stecher habe seinen Beruf und seinen Erwerb in dem Nachbargebiete der Malerei gehabt, auf Metall aber zu eigener Lust, zum Studium, zur Freude einiger »Kenner« etwa gezeichnet. Ein Gegensatz zwischen junger eigenwilliger Künstlerschaft und traditionellem Werkstattsbetrieb war im ausgehenden 15. Jahrhundert vielleicht schon mög-

lich. Holbein der Aeltere, gerade er, den die Hypothese mit dem Anonymus identificirt, war ja auch wohl ein Künstler, der dann und wann aus der Bahn gewerbsmässiger Thätigkeit in Seitenpfade freieren und nicht gelohnten Schaffens abbog.

Um 1480 etwa sind die Kupferstiche, wie auch das stilistisch eng verwandte, wenngleich mit geringerer Liebe ausgeführte, »Hausbuch« entstanden, und zwar in relativ kurzer Zeit. Für letzteres spricht die bei regsamer Wandlungsfähigkeit des Künstlers constante Formauffassung und Zeichentechnik. Wir stehen wohl vor den Arbeiten eines jugendlichen Meisters. Wenigstens lockt die Betrachtung des Stils zu der Meinung, die Generation, der dieser Künstler zugehörte, habe noch in voller Kraft das 16. Jahrhundert erlebt. Etwas vom Geiste der Reformationszeit regt sich in seinen Gestalten. Beinahe jeder Beobachter fand die Auffassung dieses Stechers »modern«. Besonders treffende Worte der Charakteristik spricht R. Vischer in seinen »Studien«. Die untersetzten Proportionen, das feste Stehen und die fliessende Bewegung der Gestalten, die Mannigfaltigkeit in Gegenständen, Motiven und Typen, die Freude und Fähigkeit bei der Wiedergabe des Individuellen, die concentrirende Compositionsart, das Lustige, Laute und Verwegene, das sich hier schon mit der eleganten Süssigkeit des 15. Jahrhunderts vermählt: alles lässt die Morgenluft des nahen männlichen Jahrhunderts wittern.

Die Kupferstiche in grosser Zahl, aus allen Gegenstandsgebieten, das ergänzende »Hausbuch« geben reiches Material, die überdies so scharf geprägte Individualität zu fühlen. Fast verwunderlich wäre es, wenn die Gemälde dieses Meisters — falls wir nur mit Recht in ihm einen Maler vermuthen — nicht erkannt würden, und es steht zu hoffen, dass die ausgezeichnete Publication der Chalkographischen Gesellschaft nach dieser Richtung noch zu Funden führen wird.

Die Holbein-Hypothese scheint das Suchen noch nicht beendet zu haben, wiewohl sie vielen Eigenschaften des Stechers gerecht wird. Hans W. Singer hat in dieser Zeitschrift beachtenswerthe Einwendungen gemacht. Temperamentsunterschiede zwischen den beiden Persönlichkeiten, die jene Hypothese identificirt, glaube auch ich zu fühlen. Der ältere Holbein ist Phlegmatiker, für dramatische Scenen bringt er sich mit sichtlicher Mühe und meist recht unglücklich in Erregung, belebt die Gestalten auffallend ungleich, posirt hier überenergisch und wird dort ganz matt. Am tüchtigsten erscheint er, wo er, selbst gegen den Sinn des Gegenstandes, sich auf seine breit beschauliche Betrachtungsart verlässt. Der »Meister des Hausbuches« ist Dramatiker von Geblüt. Ein nicht unterbrochener Strom gleichmässiger Bewegung geht durch seine Gestalten und gibt seinen Compositionen die Einheit, die bei ihm niemals — bei Holbein oft — fehlt. Bis in die knochigen, sehr ausdrucksvollen Finger, bis in das lockige, störrige, oft wie mit eigenem Leben erfüllte Haar fliesst die Bewegung. Man vergleiche dann bei Holbein die rundlichen, fleischigen Hände, die nicht selten ausgestopften Handschuhen gleichen, beachte auch bei ihm das meist glatt strähnige, matt herabhängende Haar. Holbein liebt — wie der anonyme Stecher — individuell gebildete

Köpfe, aber auch hierin ist er ungleichmässig im Gegensatz zu dem Unbekannten. Neben überraschend individuellen Gestalten, die freilich in seinen gemalten Scenen meist die Zuschauer, selten die Spieler sind, steht viel Allgemeines, viel Typisches. Der Stecher arbeitet nach scharfer Naturbeobachtung das Einzelne durch; Holbein begnügt sich oft mit relativ leeren, daher hölzern erscheinenden Formen. Beim Faltenwurf hat der Maler Neigung zum Stilisiren in grossen, wirkungsvoll geschwungenen Massen, auch zu einfachen, geraden Lagen; der Stecher bringt den Stoff in viel kleine eckige, doch stets natürliche Motive. Die Proportionen sind wohl bei Holbein durchschnittlich etwas schlanker als bei dem Meister des Amsterdamer Cabinets. Freilich kann dagegen zu Gunsten der Holbein-Hypothese geltend gemacht werden: die frühesten bekannten Gemälde des Augsburger Meisters stammen aus dem Anfang der 90er Jahre; in den 80er Jahren, in denen er, falls die Hypothese das Richtige trifft, die Stiche des Amsterdamer Cabinets geschaffen haben könnte, dürfte sein Stil bis zu einem gewissen Grade anders gewesen sein als in den beglaubigten Bildern. Sicher war er ja eine zu Stilwandlungen geneigte Natur.

Im städtischen Museum zu Mainz ist eine Bilderfolge des Marienlebens (Nr. 299—307) von einem oberrheinischen Maler. Ludwig Scheibler hat auf den nicht verächtlichen Meister zuerst aufmerksam gemacht und einige Arbeiten seiner Hand zusammengestellt (Katalog von Sigmaringen, sub Nr. 18). Der Maler erscheint recht selbständig und ziemlich unabhängig von Martin Schongauer, als dessen Nachfolger er hingestellt wird. Mir ist im Gebiete der oberdeutschen Malerei nichts aufgestossen, was dem Stile nach den Schöpfungen des Meisters des Hausbuches so nah verwandt wäre, wie diese von 1505 datirte Bilderfolge. Vielleicht ergibt sich hieraus ein zweiter Anhaltspunkt zur Localisirung des anonymen Stechers — neben den, von Lippmann betonten, unleugbar vorhandenen Beziehungen zu der schwäbischen Typik, die in Augsburg zu Tage tritt. *Max J. Friedländer.*

Ein Memling?

Im Repertorium XVI, 231 war ich dafür eingetreten, dass das herrliche, im Besitz der Glasgower Corporation befindliche Bild: ein Geistlicher mit dem hl. Victor als Schutzpatron (abgebildet in dem Prachtwerk: Burlington Fine Arts Club. Exhibition of Pictures by Masters of the Netherlandish and allied Schools of XV. and early XVI. Centuries. London: printed for the Burl. Fine Arts Club, 1892, Taf. IX), nur von Jan van Eyck sein könne. Seitdem ist gegen diese Zuschreibung mehrfach Einspruch erhoben worden, namentlich von C. Hofstede de Groot in seinen Berichten über die schottischen Sammlungen (in Oud-Holland). Der Ausstellungskatalog hatte an der Benennung der Glasgower Galerie als Hugo van der Goes festgehalten, was indes ebensowenig Zustimmung gefunden hat. Tschudi (Repertorium XVI, 103) versetzt das Bild in das Ende des Jahrhunderts und zwar in die Nähe Gerhard David's. Waagen, von dem ich gesagt hatte, dass er es in seinen Treasures of Art gar nicht erwähne, führt es dort freilich auf (III, 289, in M'Lellan's Sammlung in Glasgow), aber unter Mabuse.

Die Einreihung in die spätere Zeit des XV. Jahrhunderts entspricht durchaus dem allgemeinen Eindruck, den das Werk gleich auf den ersten Blick macht. Tschudi hatte noch auf den äusserlichen Umstand aufmerksam gemacht, dass die Spiegelung der Gestalt des Donators in dem blanken Harnisch des Heiligen ähnlich nur auf Bildern aus David's Umgebung ihm vorgekommen sei. Der lichte Ton der Färbung, namentlich in der Landschaft, spricht gleichfalls für diese spätere Zeit. Was den Namen Van Eyck's nahe legt, ist nur die Grösse der Auffassung und die Energie des Ausdrucks, die bei den Nachfolgern selten in solcher Kraft anzutreffen sind. Aber freilich, die ihm eigene plastische Modellirung mittels breiter, tiefer Schatten bei äusserst scharfem Umriss ist hier nicht anzutreffen.

Nun besteht eine ununterbrochene Schulüberlieferung, die von Van Eyck durch Van der Weyden und Memling bis zu Gerhard David geht. Da Van der Weyden als zu bestimmt und männlich in seiner Formgebung, G. David aber als zu breit in seinen Schatten und zu weich in seiner Modellirung ausser Spiel bleiben, so behält man, wenn auch Van Eyck's Name ausgeschieden wird, nur noch denjenigen Memling's übrig. Und thatsächlich dürfte man in einzelnen Bildern dieses durchaus nicht immer gleichartigen Meisters Merkmalen begegnen, die hier wiederkehren. Namentlich möchte ich in dieser

Hinsicht das Triptychon von 1479 im Johanneshospital zu Brügge nennen, und darin insbesondere den Flügel mit der Darstellung im Tempel, wo das runzliche Gesicht der Hanna eine auffallende Uebereinstimmung mit der Malweise des Glasgower Bildes bietet: in beiden Fällen eine fast zeichnende Modellirung des Gesichts bei äusserst dünnem Farbenauftrag und eine grosse Helligkeit und doch Farbigkeit des Tons, die dadurch erreicht wird, dass eine Beleuchtung gewählt ist, die weder die Schatten noch die Lichter zu stark hervortreten lässt.

Wenn übrigens Tschudi anführt, dass das Kunststück mit der Spiegelung in einer blanken Rüstung ihm nur auf Bildern aus der Umgebung G. David's vorgekommen sei, so lässt sich gerade hierfür ein besonders bezeichnendes Beispiel schon bei Memling selbst anführen: in dem Bilde des Ursulaschreins, welches das Martyrium der Heiligen schildert, spiegelt sich Ursula's Gestalt in der Rüstung des neben ihr stehenden Kriegers; die technische Ausführung stimmt, falls die Erinnerung mich nicht trügt, in beiden Fällen durchaus überein. *W. v. Seidlitz.*

Litteraturbericht.

Architektur.

Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart. Herausgegeben von der Vereinigung Berliner Architekten. Mit 1041 Grundrissen, Durchschnitten und Ansichten. Berlin 1893. Kommissionsverlag von Ernst Töche. S. 560.

Die Vereinigung Berliner Architekten hatte seit Jahren die in diesem Sommer endlich verwirklichte Absicht, über die grundlegenden Fragen des protestantischen Kirchenbaues mit den Theologen zu öffentlicher Aussprache zu kommen. Um diese vorzubereiten, beauftragte sie einige ihrer Mitglieder mit der Abfassung eines Werkes, welches die Geschichte des protestantischen Kirchenbaues behandeln sollte. Bisher lagen nur die diese Frage behandelnden, in verschiedene Capitel verstreuten Mittheilungen in meiner Geschichte des Barockstiles und ein Werkchen von Oskar Sommer, der Dombau zu Berlin und der protestantische Kirchenbau überhaupt (Braunschweig 1890), vor. Weder Dohme in der Grote'schen Geschichte der deutschen Kunst noch Ebe in seiner »Spätrenaissance« (Berlin, Springer 1886) hatten erkannt, dass der Protestantismus seit seinem Beginn bestimmte eigene Formen entwickelt und erst unter dem Einfluss des Klassicismus und der Romantik seiner Selbständigkeit sich begeben hatte. Bei beiden überwog die Betrachtung des Formalen in der Architektur so sehr die Untersuchung der aus der Lithurgie der neuen Kirchengemeinschaften sich ergebenden Programmforderungen, dass ihnen der entschiedene Unterschied zwischen katholischen und evangelischen Kirchen jener Jahrhunderte nicht klar wurde.

Die Arbeit der Commission der »Vereinigung Berliner Architekten« wurde unter der Hand, wie es so in Commissionen zu gehen pflegt, zur Arbeit eines einzelnen Mitgliedes, des bekannten Herausgebers der deutschen Bauzeitung, A. E. O. Fritsch. Und man kann sich darüber nur freuen. Denn nur hierdurch konnte die gewünschte Einheitlichkeit in das Werk kommen, konnte ein so weites Gebiet klar übersichtlich behandelt werden. Dazu hat sich Fritsch durch die musterhafte Leitung seines Blattes persönlich einen solchen Einfluss unter der Architektenschaft von ganz Europa zu schaffen gewusst, dass er überall hülfsbereite Kräfte zu finden und zur Mitarbeit anzuregen wusste. So ist es ihm gelungen, ein Werk zu schaffen, das zwar nicht von allen, sicher aber von fast allen wichtigen protestantischen Kirchen Kunde

gibt. Der gewandte Zeichenstift opferwilliger Berliner Architekten ermöglichte ihm dazu noch, das Buch mit einer grossen Fülle sachgemässer Darstellungen der besprochenen Bauten zu versehen. So ist denn eine Arbeit entstanden, die der Vereinigung wie ihrem Verfasser Fritsch zur hohen Ehre gereicht und die in musterhafter Weise eine Lücke in der Baugeschichte schliesst, von deren Vorhandensein vor 10 Jahren überhaupt nur wenige wussten.

Dadurch, dass das Buch aus den Händen einer Commission — der auch der Unterzeichnete angehörte — in die einer mit bestimmten und fest begründeten Ansichten ausgestatteten Persönlichkeit überging, hat es auch an Subjectivität gewonnen. So sehr Fritsch den verschiedenen Anschauungen im Protestantismus gerecht zu werden sucht, so konnte eine Sichtung doch nicht ohne Kritik und eine Kritik nicht ohne Berufung auf die eigene Erkenntniss erfolgen. Namentlich hinsichtlich der ferner liegenden Zeit tritt diese Eigenthümlichkeit hervor, zeigt sich, dass Fritsch nicht bloss berichten, sondern zwischen den von verschiedenen Seiten ausgesprochenen Ansichten wählen musste. Wo gut vorbereitete, klare Unterlagen ihm zur Verfügung standen, wird sein ruhiges, sicheres Urtheil wohl schwerlich Anfechtung finden. Anders ist es dort, wo eine der Hauptunterlagen fehlt, nämlich eine übersichtliche Geschichte der protestantischen Lithurgie. Wenn z. B., wie des Leipziger Theologen Rietschel's Untersuchungen erwiesen, die Orgel erst seit der Mitte des 17. Jahrhunderts zur regelmässigen Begleiterin des Gemeindegesanges wird, vorher aber zumeist nur gesonderte musikalische Darbietungen ihr entlockt werden, so ist dies für die Erklärung der Anlage der Orgelempore von so grosser Wichtigkeit, dass man ohne Kenntniss dieser und ähnlicher Thatsachen von einer Beurtheilung eines Baues auf seine Zweckerfüllung hin nicht wohl sprechen kann.

Bekanntlich ist ja auch die Geschichte der älteren Lithurgie nicht zum Abschluss gebracht. Sie wandelt zumeist ihre eigenen, nur dem Specialisten zugänglichen Wege. Die Kunsthistoriker und Architekten bemühen sich nur in den seltensten Fällen mit ihr. So ist meines Wissens die Geschichte der Predigt noch nie in Verbindung gebracht mit der Geschichte des Kirchenbaues. Wurde ich doch bei einem dahin gehenden Versuch in einem ernsten Blatte allen Ernstes belehrt, in katholischen Kirchen werde jetzt allsonntäglich gepredigt, es sei also die Pfarrkirche, wie sie sich im Mittelalter ausbildete, auch als Predigtkirche aufzufassen.

Fritsch versucht wenigstens einige Vorstufen des evangelischen Kirchenbaues nachzuweisen und zwar in jenen katholischen Kirchengemeinschaften, welche die Predigt thatsächlich gefördert und gepflegt haben. Nach dieser Richtung bleibt noch sehr viel zu thun, namentlich wäre festzustellen, inwiefern die älteren Emporenanlagen technischen Gründen und inwiefern lithurgischen ihre Entstehung verdanken. Dann wäre eine systematische Darstellung der Kirchenbauten der Predigerorden wünschenswerth, zugleich eine Untersuchung über den Einfluss des Heiligenkultus auf die Kirchengestaltung. Waren doch im 15. Jahrhundert die Gotteshäuser mit Altären so überfüllt, dass die grossen Wanderprediger es zumeist vorzogen, im Freien zu reden.

Andererseits muss die Stellung von Clerus und Laienschaft in den Kirchen aus der Lithurgie erklärt werden. Wenn in Deutschland z. B. im 14. Jahrhundert mit Vorliebe Lettner zwischen Chor und Schiff, beide trennend eingebaut wurden, wenn man in Spanien im 15. Jahrhundert, durch den Chor die ganze Kirche zu Gunsten des Clerus umgestaltete, so geben hierzu nicht Formengedanken die Anregung, sondern eine Auffassung, welche ein katholischer Geistlicher, Johann Graus, sehr richtig damit bezeichnet, es sei »das Volk von einem nach der Kirchenverfassung als der dritte Stand berechtigte Factor in diesen Kirchen zum geduldeten Parasiten geworden, indem es nur in den Seitenschiffen herumstreicht ...«

Diese Wandlungen bringt der Architekt nicht allein in der Kirchenanlage, sie beruhen auf tieferen Gründen, sie wurzeln in der Lithurgie, in der Stellung von Clerus und Laienschaft zum Gottesdienst.

Es wäre Fritsch's Buch daher eine Ergänzung zu wünschen, die von einem in theologischen und architektonischen Dingen gleich bewanderten Manne zu schreiben sei und die Entwicklung des katholischen Kirchenbaues aus den Schwankungen des gesammten Kirchenwesens heraus erklärte. Die Länder, in welchen der Meinungskampf am stärksten auftritt, wären am genauesten zu untersuchen. Freilich muss man sich dabei klar sein, dass nicht auf den theologischen Reformator unmittelbar eine Aenderung der Kirchengrundrisse folgt. Stecken wir doch noch heute im 19. Jahrhundert so tief in der formalistischen Tradition, dass es uns schwer wird, uns von der alten Altar- und Chorform zu trennen. Die Wirkungen kirchlicher Bewegungen machen sich natürlich erst langsam im Bauwesen geltend. Auf das Albigenserthum folgten die Predigtkirchen der Dominicaner, auf Wiklef und auf Luther die verwandten Raumgestaltungen der Collegienkirchen Englands und der Jesuitenbauten Deutschlands, die Cisterzienser schufen eine strenge klare Disposition ihrer Kirchen, solange sie selbst sich streng erhielten. Aber selbst die grosse Gewalt ihres Ordens konnte nicht verhindern, dass er, selbst im Heiligencultus fortschreitend, an die Mutterkirche reiche Choranlagen anfügte und somit zu einem Träger des Kathedralbaues in seiner ganzen Pracht wurde, dem er einst seinen schlichten Ernst entgegengesetzt hatte. Die Dinge sind auch hier stärker als die Menschen!

Die Bearbeitung eines Theiles der Kirchenbaugeschichte vom Standpunkt der Zweckdienlichkeit ihrer Denkmale für eine bestimmte Form des Gottesdienstes regt somit — abgesehen von der praktischen Bedeutung für die Architekten — auch im Kunsthistoriker vielerlei Fragen an, welche der Beantwortung dringend bedürfen. *Cornelius Gurlitt.*

Dr. **E. Sulze,** Die Dreikönigskirche zu Dresden. Mit 8 Abbildungen. Dresden, Hockner 1889. S. 54.

Jean Louis Sponsel, Die Frauenkirche zu Dresden, Geschichte ihrer Entstehung von Georg Bährs Entwürfen an bis zur Vollendung nach dem Tode des Erbauers. Mit 40 Abbildungen auf 25 Lichtdrucktafeln. Dresden, Wilh. Barnsch, 1893. S. 122.

D. Joseph, Die Parochialkirche in Berlin 1694—1894. Eine bau- und kunsthistorische Studie auf Grund archivalischer Quellen. Mit 11 Holzschnitten. Berlin, Bibliograph. Bureau, 1894. S. 176.

Drei Monographien über protestantische Kirchen! Sulze, der Pfarrer der von ihm besprochenen Kirche, zugleich aber einer der geistvollsten Anreger hinsichtlich der Erforschung älterer und der zweckdienlichen Erbauung neuer evangelischer Kirchen, hat in seinem Buche nachgewiesen, dass der Entwurf auch der Neustadter Dreikönigskirche von Georg Bähr stamme, dass jedoch Pöppelmann Aenderungen an ihm vornahm, welche der Anlage nicht zum Vortheil gereichten. Es zeigt sich an dem Bau der Kampf zwischen dem bürgerlichen, in einem starken protestantischen Empfinden wurzelnden und von katholisirender Tradition freien Zimmermeister und dem in klassischen Anschauungen wurzelnden Hofarchitekten in klar erkennbaren Umrissen.

Deutlich tritt er auch bei Sponsel hervor, der in höchst gewissenhafter und umsichtiger Weise das gesammte zur Beurtheilung des Baues nöthige Material an alten Entwürfen, Aufnahmen und Akten zusammentrug und die Baugeschichte Schritt für Schritt zu verfolgen ermöglichte. Sponsel's Buch ist inzwischen von Nicolaus Müller in Berlin ebenso heftig als ungerecht angegriffen worden, ja über Sponsel hinweg ging Müller so weit, Bähr's Bedeutung für den protestantischen Kirchenbau zu leugnen.

Bähr schuf für den lutherischen Gottesdienst, der am Altarraum und Altar festhält. Aber schon sein erster Plan (Tafel I—IX) zeigt, dass er die Forderungen, welche auch die Architekten heute zumeist stellen, erkannt und erfüllt hatte: Concentration des Interesses der Gemeinde auf e i n e n Punkt. Die Kanzel ist weit in den centralen Raum vorgeschoben, dahinter steht erhöht der Taufstein, weiterhin der Altar, darüber die Orgel. Den geschlossenen Gemeinderaum umgeben drei Empore, welche noch nicht in der später ausgeführten Weise die Sonderung der Stände kennzeichnen. Da weht ein so starkes, protestantisches Empfinden, dass nur völlige Verblendung gegen seinen Hauch unempfindlich machen kann.

Das »zweite Project«, dessen akademische Haltung darauf schliessen lässt, dass es Bähr zum mindesten nicht a l l e i n schuf, führt dann weiter zur Concentration, indem es das Gemeindehaus aus einem kurzschenklichen Kreuz zum kreisrunden Raume umgestaltet. Das »dritte Project« endlich, das Bähr wieder ganz eigen ist, schafft durch Uebereckstellung der Treppenthemen und Anordnung des Steinhelmes jene Lösung, welche den Bau erst zum »Dom des Protestantismus« macht.

Bewundernswerth ist Bähr's Zähigkeit in Verfolgung seiner Ideale. Vom ersten Spatenstich an steht in ihm der Gedanke fest, die Steinkuppel zu schaffen, gegen deren Errichtung sowohl nach technischer, wie nach pekuniärer Seite die heftigste Gegnerschaft sich geltend machte. Aber sein eiserner Wille siegte. Es ist eine Freude, Sponsel bei seinen streng sachlichen Darlegungen zu folgen und mitten aus den nüchternen Acten den überzeugungsstarken Mann herauszulesen. Es wird das Sponsel'sche Buch nicht wohl für den zu übersehen sein, der eine Culturgeschichte des 18. Jahrhunderts schreiben will.

Denn als Künstler wie als Mensch stellt sich hier Georg Bähr dem Sebastian Bach als Geistesgenosse zur Seite.

Das dritte Werk behandelt die kunstgeschichtlich wichtigste unter den protestantischen Kirchen Berlins. Auch hier ist ein reiches Material herbeigetragen und gründlich verarbeitet, doch scheint mir die Aufgabe nicht vollkommen erschöpft, weil die in Dresden erhaltenen Reste des einstigen Berliner Bauarchives nicht zu Rathe gezogen wurden. In dem Klebeband der kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden, »Plans des Églises«, Archit. 263, finden sich beispielsweise 5 verschiedene Pläne, wahrscheinlich Grüneberg's, für die Umgestaltung der Kirche, ein weiterer, den ich de Bodt und einen sehr schönen, der Gerlach'schen Ausführung nahe kommenden, den ich Longuelune zuweisen möchte. Erst wenn das gesammte Material in einer so klaren Weise zusammengebracht ist, wie Sponsel dies hinsichtlich der weit verstreuten Pläne der Dresdener Frauenkirche that, wenn man die Hand der verschiedenen Berliner Künstler unterscheiden und ihre Werke sondern gelernt hat, wird die durch Nicolai's Leichtfertigkeit verworrene Berliner Baugeschichte sich wieder klären lassen. Alle Versuche, zu festen Ergebnissen zu kommen — meine eigenen ebenso wie die anderer —, können ohne solche grundlegende Vorarbeit nur von zweifelhaftem Werth sein.

Joseph kündet in seinem Buche eine Biographie Nering's an. Nach der fleissigen Arbeit, welche uns vorliegt, kann man mit besten Hoffnungen dem Werke entgegensehen, wenn er sich von den bisher beliebten allzu kühnen Schlüssen freihält. Er erkennt wohl, dass zwischen Nering's völlig unkünstlerischem Plan zur Parochialkirche von 1694 und jenem unvergleichlich höher stehenden von 1696 eine schwer begreifbare Kluft besteht, die er mit einer Reise Nering's nach Italien von 1677 erklärt. Dort habe der Berliner Architekt S. Maria della consolazione in Todi studirt und die Grundidee für seinen Plan entlehnt. Ich halte diese Annahme für sehr wenig zutreffend und für sehr unwahrscheinlich, dass ein Meister des 17. Jahrhunderts einen Bau der Frührenaissance aus der Fülle des sich in Italien bietenden Stoffes herausgegriffen habe. Wenigstens kenne ich keinen Fall dieser Art, sondern finde in den Reisebeschreibungen und Skizzenbüchern jener Zeit das Augenmerk fast allein auf die gleichzeitige Kunst gerichtet. Ich glaube vielmehr, dass beiden Plänen — wie auch Fritsch annimmt — holländische Anregungen zu Grunde liegen. Wie aber Nering zu einer so plötzlichen Steigerung seines Könnens kurz vor seinem Tode kam — das wird Joseph uns erst in seiner Lebensbeschreibung des Künstlers zu erklären haben. Man übersieht eben so oft, dass die Höfe und Verwaltungen des 17. und 18. Jahrhunderts die Individualität ihrer Architekten nicht so schonend behandelten, als man es heute thut, dass vielmehr zu den wichtigeren Bauten alle vorhandenen Kräfte berathend und auch entwerfend herbeigezogen wurden. Die Dresdener Plane zum Thurm der Parochialkirche erhärten dies nochmals zur Genüge. So scheint mir auch hier das Eingreifen einer bisher unbekannten, fremden Hand in die Planbildung keineswegs ausgeschlossen. *Cornelius Gurlitt.*

Sculptur.

Ernst Meyer-Altona, Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1789. Mit 35 Abbildungen. Strassburg 1894. 80 S. 8°. (Auch unter dem Titel: Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 2. Heft.)

Verfasser bringt einen Plan zur Ausführung, mit dem sich bereits Schneegans getragen hat. Das Unternehmen ist erfreulich; aber es ist wohl die Frage erlaubt, warum man eine derartige Monographie in drei getrennten Theilen und nicht in einem Bande erscheinen lässt. Der vorliegende erste bringt die Beschreibung der älteren Sculpturen bis zur französischen Revolution, ein zweiter soll die Schicksale der Sculpturen während der letzteren und die modernen Ergänzungen, ein dritter das Ikonographische behandeln.

M.-A. betont die grosse Ungleichheit der verschiedenen Stilrichtungen, die hier nach einander am Werke gewesen sind, »nur in der Technik, meint er, lassen sich Spuren von Tradition entdecken«. Gewiss, Strassburg ist kein mittelalterliches Florenz, man muss nicht auf dem Strassburger Boden selbst die Gründe und Wurzeln aller neu auftauchenden Erscheinungen suchen. Aber dieses einmal zugestanden, bietet der Statuenschmuck des Münsters ein Bild von ausgesprochenem Localcharakter; man erkennt das recht deutlich, wenn man z. B. von der französischen Plastik herkommt.

Wie sehr M.-A. geneigt ist, überall Differenzen und feine Nüancen zu sehen, statt die Zusammenhänge herauszuheben, das zeigt vor allem seine Erörterung über die so hervorragende älteste Gruppe, die Sculpturen des südlichen Querhauses. M.-A. erkennt innerhalb derselben zwei völlig verschiedene stilistische Strömungen (S. 10 f.), »die eine noch im engeren Anschluss an die Antike« arbeitend, die andere bereits selbständig, einen neuen Kanon schaffend. S. 17 fasst er sein Ergebniss zusammen: Die zwei Tympanonreliefs des südlichen Doppelportales gehören nach ihm »mit Sicherheit« jenem »älteren Stile« an, dem er vermuthungsweise auch die (nicht erhaltenen) Apostelstatuen der Gewände zuweist. Die bekannten Statuen der Ecclesia und Synagoge dagegen, die Sculpturen des Engelpfeilers im Innern, die jetzt im Museum des Frauenhauses bewahrte gekrönte Frauenfigur mit Spruchband werden als »Werke des neueren Stiles« aufgeführt. Zwischen beiden Richtungen stehe der Mann mit der Sonnenuhr. Nun, soweit die mir vorliegenden guten Photographieen der Tympanen mir ein Urtheil gestatten, hat der »neue Stil« nicht nur »allerlei Gemeinsames« mit dem älteren, es liegen hier überhaupt gar nicht zwei verschiedene »Stile«, es liegt hier eine einheitliche, demselben Atelier zuzuweisende Gruppe vor. Die Stilverwandtschaft z. B. zwischen der Darstellung des Todes der Maria auf dem linken Tympanon und den Figuren der Ecclesia und Synagoge ist die engste. Leise, doch unwesentliche Differenzen beobachte ich auf dem Tympanon rechts, wo (auch in der Hauptgruppe) das Feingratige, Geradlinige der Faltenzüge nicht so hervortritt.

M.-A. bemerkt (S. 18), dass die Tympanonreliefs erst nach Fertigstellung der entsprechenden Architekturtheile begonnen sein können. Die Gothik hat nun zwar zumal in dieser Frühzeit auch die Darstellungen der Tympanen der

Regel nach völlig fertig sculpirt versetzt; doch möchte ich mich M.-A.'s Ansicht anschliessen und annehmen, dass hier »après la pose« gearbeitet sei. Wenn hieraus aber irgend ein chronologischer Schluss zu ziehen war, so ist es doch wohl der, dass die Tympanen dann eher später entstanden sind als die Statuen. Denn diese waren vermuthlich fertig, als man an den Aufbau ging; bestimmt gilt das allerdings nur für die mit den Säulen verbundenen Apostelstatuen. Ich verweise noch auf die Bildung der Kronen. Die der Statuen (Ecclesia, Figur des Frauenhauses) zeigen jenes feine Blatt- und Rankenwerk, das sich in Frankreich in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entwickelt, auf dem Tympanon (Christus und Maria) sind grosse Weinblätter an die Stelle getreten!

M.-A. findet die Reliefs noch im engeren Anschluss an die Antike gearbeitet. Für die Scene des Todes der Maria ist kaum ein Zweifel, dass nicht »die Antike«, sondern die byzantinische Kunst der Ausgangspunkt war; von hier kommt nicht nur dieses ikonographische Schema, es scheinen mir auch diese eigenthümlich geradlinigen Falten, ja die Kopftypen nach dieser Seite zu weisen; man betrachte das Angesicht der Madonna mit der länglichen feingebogenen Nase. Die Frage, inwieweit französische Einflüsse hier eingewirkt haben, will ich einstweilen offen lassen; sicher scheint mir, dass diese hochbedeutende Sculpturengruppe das Werk eines einheimischen Ateliers ist.

Auf die stilkritischen Bemerkungen M.-A.'s zu den Sculpturen der Westfaçade und der Thürme, des Lettners, der Laurentiuscapelle, wie zu den rein ornamentalen Sculpturen (vgl. S. 35, 37, 42, 48 f., 52, 55 [unten], 59, 72) kann ich hier nicht genauer eingehen; eine Ueberprüfung an Ort und Stelle wäre nothwendig. Nach einer der seit Kurzem durch Knauth wiederentdeckten Statuen des Lettners gibt uns M.-A. eine Abbildung (Taf. III, 19).

Meine Bemerkungen wollen den Werth des übrigens recht hübsch ausgestatteten Heftes nicht beanstanden, der in der sorgfältigen Beschreibung alles Vorhandenen und in der Scheidung von erhaltenen und ergänzten Theilen liegt. Ich vermisse im Text Verweise auf die zugehörigen Abbildungen; jene waren um so nothwendiger, als letztere auf Tafeln in freierer Weise gruppirt sind, so dass die Nummern durcheinander laufen. Die S. 56 f. gegebene Tabelle über die Erhaltung der Sculpturen ist ohne Angabe der Seitenzahlen kaum brauchbar.

Vöge.

Malerei.

Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling contenant septante illustrations dont quarante cinq reproductions photographiques d'après les oeuvres du maitre par **A. J. Wauters** à Bruxelles, chez Dietrich et Cie., Librairie d'Art, rue Montagne de la Cour, 52. 1893. 4°. S. 134.

Mit Spannung sah man diesem Werk, für das auf dem letztjährigen Kunsthistorikercongress Stimmung gemacht worden war, entgegen, aber nicht ohne Enttäuschung wird man es aus der Hand legen. Ueberaus gering ist die Ausbeute an wirklich Neuem und nur zu gross die Zahl gewagter Hypothesen und anfechtbarer Bestimmungen. Und doch hat der Verfasser, wie er in

der Vorrede mittheilt, während 15 Jahren vorbereitender Arbeit sich im besonderen den Gemälden des Meisters und der Aufstellung eines Kataloges derselben gewidmet.

Die erste Studie gilt dem Nachweis, dass Memling aus der bei Aschaffenburg gelegenen Ortschaft Memelingen, jetzt Mömlingen, herstamme und seiner Geburtsstätte den Namen entlehnt habe. Schon im Jahre 1861 hatte Weale dieselbe Vermuthung ausgesprochen, sich aber später für ein ähnlich lautendes Dorf im nördlichen Holland entschieden. Nach der vor kurzem von Dussart entdeckten Notiz in dem Journal des Rombout de Doppere, in dem unter dem 11. August 1491 der Tod des Malers verzeichnet ist mit dem Beisatz »oriundus erat Magunciaco«, konnte nun Wauters mit ganz anderem Nachdruck auf diese zu dem ehemaligen Erzbisthum Mainz gehörige Ortschaft verweisen. Damit ist der, übrigens nie ganz vergessene deutsche Ursprung Memling's auf das genaueste localisirt.

Zu einem sehr bedenklichen Resultat kommt aber schon die zweite Studie. Ihr liegt die These zu Grunde: »Im Hintergrunde von 19 Gemälden Memling's befindet sich eine kleine isolirte Figur, einen Reiter auf einem Schimmel darstellend. Es ist nicht unmöglich, dass dies das Künstlermonogramm sei.« Misslich ist nun gleich, dass sich unter diesen 19 Bildern, auf die Wauters seine Vermuthung stützt, fünf befinden, für die die Zugehörigkeit an Memling erst nachgewiesen werden müsste. Ich werde bei Besprechung des Kataloges darauf zurückkommen. Welche Beweiskraft soll aber diesem Cavalier au cheval blanc beikommen, der sich nicht einmal auf allen Werken Memling's findet, dagegen auf zahlreichen Gemälden vor und nach ihm getroffen wird? Er war eben nichts weiter als ein sehr brauchbares Element zur Belebung des Hintergrundes und kann nicht einmal in zweifelhaften Fällen als ausschlaggebend für die Autorschaft Memling's verwandt werden.

Verwunderlich ist auch die gleich Anfangs gemachte Behauptung, von den flandrischen Malern des 15. Jahrhunderts hätte nur Petrus Cristus seine Bilder bezeichnet. Hängen doch in der National Gallery zwei Werke des Jan van Eyck, die seinen vollen Namen (nicht etwa auf dem Rahmen) tragen.

Den Engeln Memling's, vor allem seinen Musikengeln gewidmet ist die liebenswürdige dritte Studie. Dass Brügge im 15. Jahrhundert ein Hauptplatz der musikalischen Bewegung gewesen, spiegelt sich wieder in der Vorliebe der Brügger Maler für Engelorchester. Interessant ist die Benennung der verschiedenen nun zum grossen Theil verschollenen Instrumente, die für Bilderbeschreibungen eine feste Terminologie liefert. Aber wie ist es möglich, dass Wauters dem Hubert van Eyck, über den er eine besondere Studie vorbereitet, das bekannte Bild im Prado, Christus, Maria und Johannes, zuschreibt, eine um etwa 100 Jahre jüngere Copie nach dem Genter Altarwerk? Justi hat es zuerst ausgesprochen, dass das Bild von niemand anderem als Mabuse herrührt, dessen Kunstcharakter sich trotz der engen Anlehnung an das ältere Original nirgends verläugnet.

Die zweite grosse Entdeckung (die erste war das Schimmelreitermonogramm) bringt die folgende Studie. Mit bewegten Worten theilt Wauters mit,

wie ihm in Paris bei Mr. Charles Stein ein Triptychon gezeigt wurde, une oeuvre nouvelle, révélée d'hier, vierge de toute publication, pure de toute appréciation, encore parée de l'attrait captivant de l'inconnu, das er im ersten Moment für ein Werk des Hubert van Eyck gehalten, nach reiflichem Studium aber doch als einen echten Memling erkannt habe. Leider kann ich die Entdeckerfreuden des Verfassers nicht ungeschmälert lassen. Vor mehreren Jahren, als sich der Altar noch im Madrider Kunsthandel befand, war er dem Berliner Museum zum Kauf angeboten worden, und schon damals haben ihn Bode und Scheibler auf Grund der grossen und schönen Photographieen sofort als Werk Memling's bestimmt. Niemand, der seither das Triptychon zu sehen Gelegenheit hatte, zweifelte an der Richtigkeit dieser Benennung. Immerhin gehört das Werk, den segnenden Christus inmitten musicirender Engel darstellend, zwar zu den umfangreichsten, aber eben desshalb wenigst erfreulichen Werken des Meisters, dessen anmuthiges Talent dem monumentalen Charakter zum Theil überlebensgrosser Figuren nicht gewachsen erscheint. Dankenswerth ist der von Wauters geführte Nachweis, dass sich der Altar früher in dem Kloster Santa Maria la Real zu Najera (in der Rioja) befunden hat und nach den auf den Engelgewändern angebrachten Wappen von Castilien und Leon auch für Spanien gemalt worden sei. In der That findet sich, wenigstens im Anfang des 16. Jahrhunderts, ein Pierre de Nagera in Brügge erwähnt.

Die fünfte Studie lässt Memling im Auftrage Karl's des Kühnen den sog. Tragaltar Karl's V., das grosse Triptychon im Museum des Prado, malen. Die Annahme stützt sich auf die Aehnlichkeit, die der links knieende König mit authentischen Bildnissen des Burgunderherzogs zeige. Nach dem von Wauters beigebrachten Vergleichsmaterial lässt sich die Frage mit Sicherheit nicht entscheiden; auch erscheint es, wenngleich nicht unmöglich, so doch jedenfalls ungewohnt, den Stifter als handelnde Person in die Darstellung einzuführen.

Mit der Thätigkeit des Meisters für die Gilde der Bogenschützen des hl. Sebastian befasst sich die sechste Studie. Zwei Bilder mit der Marter des Schutzheiligen, das eine im Brüsseler Museum sonderbarer Weise unter dem Namen des Bouts aufgehängt, das andere im Louvre der Schule Memling's zugetheilt, die aber beide wenigstens von der deutschen Forschung schon längst als echte Werke des Meisters anerkannt sind, werden von Wauters feierlich seinem Helden restituirt. Die in frühe Zeit zurückreichenden Schützengilden, deren Glanzzeit aber das 15. Jahrhundert bildete, führten bei ihren festlichen Aufzügen in Erinnerung an die Kreuzzüge einen Orientalen mit sich herum, »den Turk«. Diesen symbolischen Türken will Wauters in dem beturbanten Mann erkennen, der sich als Zuschauer auf dem Brüsseler Bild und unter den Bogenschützen des Ursulaschreines findet.

Die letzte Studie bringt zwei Actenstücke aus dem Brügger Archiv bei, wonach in den Jahren 1512 und 1520 drei ehemals in Memling's Besitz befindliche Häuser verkauft wurden.

Im Anhang sucht Wauters es wahrscheinlich zu machen, dass das schöne Porträt Memling's im Museum zu Antwerpen den Medailleur Karl's des Kühnen, Niccolo di Forzore Spinelli, darstelle, wobei er überflüssiger Weise

noch die absurde Bestimmung des Kataloges, der das Bild als Antonello da Messina verzeichnet, bekämpft.

Den Schluss des Buches bildet ein Katalog der 54 in dem Werk citirten Gemälde Memling's. Vollständigkeit wurde nicht angestrebt und nicht erreicht. Mir scheinen etwa acht bis zehn sichere Bilder des Meisters zu fehlen. Dagegen hat sich eine nicht unbedeutende Zahl solcher eingeschmuggelt, bei denen die Autorschaft Memling's ohne Frage abzuweisen ist.

Gleich das an erster Stelle genannte Werk gehört zu diesen: der Bladelinaltar des Berliner Museums, der ebenso wie das stilverwandte Triptychon der Pinakothek zu München sich eine Umtaufe gefallen lassen muss; Wauters hat aber keine Ahnung davon, dass sein Gesinnungsgenosse Hasse schon vor etwa zwei Jahren zu demselben schönen Resultat gekommen war. In Brüssel wie in Breslau scheint ein dem alten Roger gleich ungünstiger Wind zu wehen.

Fragt man nun, aus welchem Grund die beiden Bilder dem Memling zugetheilt werden, so kommt man in Verlegenheit um eine ausreichende Antwort. Die Verwandtschaft der Geburt des Kindes auf der Berliner Tafel mit den gleichen Darstellungen in Madrid, Brüssel, Brügge und München (Sieben Freuden der Maria) ist nur eine allgemeine und erklärt sich völlig aus dem Schulzusammenhang. Dass aber die Typen, die Architektur und die Behandlung des Hintergrunds auf die Hand Memling's deuten, ist entschieden zu verneinen. Man wird den Verdacht nicht los, dass das Schimmelreiterlein der Haupturheber all des Unheils ist.

Aber Wauters will auch den Beweis führen, dass wenigstens das Berliner Triptychon schon aus zeitlichen Gründen nicht von Roger ausgeführt sein kann. Zunächst bestreitet er, dass gerade dieses das im Auftrage Bladelin's für Middelburg ausgeführte Votivgemälde sei, das Gleiche liesse sich von dem Münchener Altar behaupten, der im Hintergrund dieselbe Stadtansicht, aber einen anderen Donator aufweise. Wahrscheinlich sei nur, dass beide Bilder für Middelburg gemalt seien. Das ist falsch. Nur der Berliner Altar stammt aus Middelburg, und Wauters hätte bei seinem Vorgänger Michiels die rührsame Geschichte der Erwerbung des Bildes nachlesen können. Das Münchener Triptychon dagegen stand in St. Columba in Köln, wo es sich schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts befunden haben muss, da es von dem alten Kölner Meister der Verherrlichung Mariä theilweise benutzt wurde. Auch Firmenich-Richartz hat auf diesen gegen Memling's Urheberschaft sprechenden Umstand hingewiesen.

An den Bladelinaltar soll nun Roger desshalb nicht gerührt haben können, weil sich im Hintergrund der Thurm der Middelburger Kirche erhebt, die bei des Meisters Tod, 1464, noch nicht vollendet war. Da dieser Thurm auf dem Münchener Bilde fehlt, hätten wir in ihm eine frühere Schöpfung zu sehen. Diese Hypothese klingt plausibel und entbehrt doch jeglicher Grundlage. Wer genauer hinblickt, wird erkennen, dass der Thurm des Berliner Bildes auf dem Münchener in Folge der Verschiebung der Stadtansicht gar nicht sichtbar sein könnte. Indess ist das nur nebensächlich. Denn offenbar erheben die Stadtbilder des Hintergrunds keinerlei Anspruch auf Porträt-

ähnlichkeit, sie sind willkürlich erfunden oder doch aus verschiedenen Motiven zusammencomponirt. Oder sollte man wirklich in der lang hingestreckten vielthürmigen Stadt auf dem angeblich früheren Münchener Bild die junge Gründung des Kanzlers Bladelin sehen wollen? Nur der burgartige Bau im Vordergrund der Stadt, der auf beiden Tafeln wiederkehrt, scheint eine Ausnahme zu machen und der Wirklichkeit nahe zu kommen, wenn schon Wauters' Hinweis auf die Abbildung des Middelburger Schlosses in der Flandria illustrata des Sanderus nichts besagt, da diese, wie die ungeschickte Ergänzung beweist, eben dem Berliner Altar entnommen ist. Dass es dem Meister indess auch hier nicht um eine getreue Wiedergabe der Natur zu thun war, erhellt aus den grossen Abweichungen im Einzelnen. Auf dem Münchener Bild hat das Schloss gothische Fenster, auf dem Berliner zeigt es gekoppelte Rundbogen. Die Bedachung stimmt nicht überein, die nächstgelegenen Häuser sind verschieden hier und dort u. s. w.

Wenn Wauters nicht noch andere Gründe für seine Behauptung in petto hat, werden sich die »savants directeurs des Musées de Berlin et de Munich« wohl ebenso wenig beunruhigen wie bei den Umtaufen Hasse's.

Das schöne männliche Bildniss der National Gallery, das Wauters unter Nr. 17 aufführt, ist sicher, wie schon Crowe und Cavalcaselle erwähnten, ein Bouts. Man vergleiche nur die eigenthümliche Formauffassung mit den Brüsseler Bildern und den Porträts auf dem Löwener Abendmahl. Jedenfalls hat es, wie die bestimmte, weit getriebene Modellirung und die ganze Anordnung beweisen, mit Memling nichts zu thun. Auch das frühe Datum 1462 sollte bedenklich machen. Gerade dieses führt Wauters aber zu Gunsten seiner Ansicht auf, indem er dieselbe Hand in einer Jahreszahl (1472) auf einem zweifellosen Bild Memling's in der Liechtenstein-Galerie erkennen will. Er übersieht, dass diese letztere Zahl, in weisser Farbe auf ganz ungebräuchlicher Stelle aufgesetzt, mit einer für die damalige Zeit aussergewöhnlichen Form der Sieben, offenbar späteren Ursprunges ist.

Das Triptychon mit der Anbetung der Könige in der Liechtenstein-Galerie (Wauters Nr. 21) ist nicht von Memling; es wird von dem dortigen Katalog mit Fug und Recht dem Goes zugeschrieben.

Ganz ebenso verkennt Wauters ein anderes entzückendes Bild desselben Meisters, den Sündenfall, und dessen ehemalige Rückseite, die hl. Genoveva, in dem Kunsthistorischen Museum zu Wien (Wauters Nr. 24). Auch entgeht ihm, dass die Beweinung ursprünglich zu demselben Altärchen gehörte, oder sollte ihm hier ein Zweifel an der Urheberschaft Memling's aufgestossen sein? Dagegen gibt er dem Hugo van der Goes ein unverkennbares Werk Roger's, das Bildniss Karl's des Kühnen im Brüsseler Museum. Es scheint, dass dieser eigenartige und charaktervolle Meister für manche Forscher noch immer zu den unbekannten Grössen der altniederländischen Kunstgeschichte gehört. Hoffentlich macht Scheibler mit seinem schon längst in Aussicht gestellten Katalog der Werke des Hugo van der Goes dieser Verwirrung ein Ende.

Das Triptychon mit der Kreuzigung in Brüssel (Nr. 31, bei Wauters unter Nr. 33) kann nicht ohne Weiteres dem Memling gegeben werden. Nur

die Flügel stehen diesem sehr nahe. Das Mittelbild zeigt vielmehr noch ganz die Weise des Roger, aus dessen Werkstatt das Altärchen jedenfalls hervorging.

Das auf der Centenarausstellung in Madrid vorgeführte sog. Triptico del Beato Juan de Rivera (Wauters Nr. 39) befindet sich nicht in der Kathedrale zu Valencia, sondern in der Privatwohnung des Rectors des Collegio del Patriarca. Auch ist es weder ein Roger noch ein Memling, sondern ein Bouts, wie Justi schon längst nachgewiesen hat. Justi hat ebenfalls zuerst mitgetheilt, dass das Triptychon nur eine verkleinerte Wiederholung nach dem herrlichen Altar des Meisters ist, der in der Capilla real der Kathedrale von Granada in so überaus ungünstiger Weise untergebracht ist. Diesem gegenüber zeichnet sich die kleine Replik durch eine intensivere koloristische Wirkung aus.

Widerrechtlich dem Memling gegeben wird die feine Grablegung der Uffizien (Wauters Nr. 49), die, wie schon Crowe und Cavalcaselle bemerken, wohl mit dem Mittelbild des von Cyriacus als Arbeit des Roger erwähnten Triptychon identisch sein dürfte. Auch dieses Bild figurirt unter den mit dem Schimmelreiter monogrammirten.

Das Porträt eines Unbekannten in der Galerie Corsini zu Florenz und die Beweinung beim Fürsten Doria (jetzt in dessen Privatwohnung) in Rom (Wauters Nr. 51 und 52) sind mit Recht unter Memling's Werke eingereiht. Nur irrt der Verfasser, wenn er sich den ersten nennt, dem diese Errungenschaft zu danken wäre. Schon seit zwei Jahrzehnten etwa gehen die beiden Bilder in Burckhardt-Bode's Cicerone unter ihrem richtigen Namen.

Den Schluss macht die Beweinung im Haager Museum (Wauters Nr. 54). Trotz der Aehnlichkeit mancher Typen mit solchen von Memling kann ich darin doch nur eine, immerhin tüchtige, Leistung der Roger'schen Werkstatt sehen.

Bloss als Vorarbeit zu einer grossen Monographie des Meisters wollen diese sieben Studien angesehen sein. Hoffen wir denn, dass auf die für die Erkenntniss Memling's so mageren 15 Jahre, deren Ergebniss das vorliegende Buch ist, nun eine Reihe fetter folgen möge. Vielleicht erhalten wir dann ein Werk, das auch in dem Vaterland des »duytschen Hans« mit rückhaltloser Freude begrüsst werden kann. *v. Tschudi.*

Kunststudien von **C. Hasse.** 5. Heft. Breslau, Verlag von Eduard Trewendt, 1894. 8°. S. 78.

Auch dieses fünfte Heft von Hasse's Kunststudien ist der altniederländischen Malerei gewidmet. Nachdem ich schon früher des Verfassers wissenschaftliche Methode gekennzeichnet habe, hätte ich es vorgezogen über seine neue Leistung zu schweigen, um so mehr, als ich es für ein zum mindesten überflüssiges Beginnen halte, todtgeborene Hypothesen noch einmal zu tödten. Zudem heisst es die Geduld des Lesers missbrauchen, wenn man ihm zumuthet, sich auch nur auszugsweise mit den kunsthistorischen Ungeheuerlichkeiten zu befassen, die der Ferienlaune eines auf seinem eigenen Gebiete zweifellos hervorragenden Gelehrten entsprungen sind. Indess zwingt mich

die absonderliche Ansprache, mit der mir der Verfasser sein jüngstes Opus »überreicht« zu einer Erwiderung.

Mit der Miene der verfolgten Unschuld wendet sich Hasse gegen meine im 16. Band dieser Zeitschrift enthaltene Kritik seines vierten Heftes, der er vorwirft, nur an dem Nebensächlichen seiner Ausführungen zu kleben. Vor allem hätte meine Besprechung seines Aufsatzes »Memling und Roger van der Weyden« darin gefehlt, dass ich die Zuschreibung des Bladelin'schen Altares und des Münchener Triptychons an Memling nicht gelten lassen wolle, ohne doch, wie es meine Pflicht gewesen wäre, gegen dieselbe urkundliches Material ins Feld zu führen. Dieses Verlangen ist aber mehr als sonderbar und entspringt Hasse's Glauben an die Unfehlbarkeit seiner Beobachtungen. Die Sache liegt ganz einfach so. Wir haben einige Bilder, die mit grösster Wahrscheinlichkeit — was ja auch Hasse zugibt — dem Roger van der Weyden zugeschrieben werden. Auf Grund der darin ausgeprägten Merkmale hat man dem Meister noch eine Reihe anderer Gemälde, darunter die beiden oben genannten Altarwerke geben können. Kein Urtheilsfähiger, der sich mit der Frage näher befasste, hat bisher an der Richtigkeit dieser Taufe gezweifelt. Nun kommt Carl Hasse und thut was sein gutes Recht ist: er sucht das Ergebniss der Stilkritik mit stilkritischen Waffen zu bekämpfen. Welcher Art aber sind diese Waffen! Auch nicht eines seiner spitzfindigen, minutiösen, mit dem Aufputz anatomischer Terminologie vorgebrachten Argumente erweist sich bei der Nachprüfung als stichhaltig. Soll man nun in jedem einzelnen Fall die Fehlerhaftigkeit seines Sehens constatiren? Das wäre für den Kritiker wie für den Leser gleich ermüdend und unfruchtbar und würde den Raum einer Recension bei weitem überschreiten. Es genügte aber völlig an wenigen besonders augenfälligen Beispielen das Unvermögen des Autors nachzuweisen, die stilistische Eigenart der einzelnen Meister zu erfassen. Ganz von selbst stellte sich dabei auch wohl des Verfassers Mangel an Autopsie heraus, seine ungenügende Kenntniss der neueren Litteratur und die fehlende Fühlung mit dem was an letzten Forschungsergebnissen wenn auch noch nicht öffentlich ausgesprochen, doch gewissermaassen in der Luft liegt und jedenfalls von denen, die sich eingehender mit der Sache abgeben, gewusst wird.

Der Verfasser mag mit einer solchen Abfertigung nicht zufrieden sein, für die Fachgenossen wird sie nichts zu wünschen übrig lassen. Sollte aber noch Jemand Hasse's kunsthistorische Studien ernst nehmen wollen, so dürfte ihn dieses neueste Heft wohl endgültig eines andern belehren. In der That findet sich in dem ganzen Werkchen nicht eine einzige auch nur halbwegs annehmbare Bestimmung, während alte wohlbegründete Aufstellungen theils übersehen, theils verworfen werden. Eine Glanzleistung Hasse'scher Stilkritik bringt gleich der erste Aufsatz: »Roger van Brügge«.

Der Verfasser sucht die verschiedenen Roger, die in der früheren Kunstgeschichtschreibung spukten und erst durch die Forschungen des älteren Wauters, van Lerius u. A. zu einem einzigen Meister condensirt worden waren, wieder zu neuem Leben zu erwecken. Indem er all die bekannten Stellen von Cyriacus von Ancona bis auf Karel van Mander aneinanderreiht, unter-

scheidet er, genau an den Buchstaben sich haltend, einen Roger van Brügge und einen Roger von Brüssel. In klarer und eingehender Weise hat Schnaase den scheinbaren Widerspruch dieser Aeusserungen beseitigt und ich finde nicht, dass Hasse irgend etwas Erhebliches dagegen vorgebracht hätte. Aber wie gesagt, der Wortlaut spricht für Hasse und so unwahrscheinlich die Existenz zweier gleichzeitiger und gleich berühmter Meister Roger ist, so wäre es doch verwegen, sie unmöglich zu nennen. Indess bleibt der Verfasser bei der litterarischen Kritik nicht stehen, im Gegentheil, er sucht dem doch sehr schemenhaften Resultat derselben durch Zutheilung einer Reihe von Werken zu einem leibhaften Dasein zu verhelfen. Was die äusseren Lebensumstände seines Roger van Brügge betrifft, so lässt er ihn zwar einmal zwischen 1410 und 1420, dann wieder im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts geboren sein, dagegen wird das Todesjahr, da der Meister vermuthlich die mittlere Lebensdauer erreicht hat, auf etwa 1480 verlegt. Er ist ferner Schüler des Jan van Eyck und Lehrer des Hans Memling. Interessanter ist aber was wir über seine künstlerischen Leistungen zu hören bekommen. Den Ausgangspunkt für die Bilderbestimmung gibt ein kleines Täfelchen des Wiener Kunsthistorischen Museums, die Madonna mit dem Kinde darstellend (Nr. 1358), das der Anonymus des Morelli im Hause Vendramin gesehen und dem Rugiero da Bruges zuschreibt. Auf Grund der Kennzeichen des Meisters, die ihm dieses Werk liefert, wird nun eine Anzahl von Gemälden »hervorgehoben und einzeln beschrieben, welche unzweifelhaft von seiner Hand sind.« Sehen wir uns dieselben näher an!

Den Anfang macht also die kleine Madonna der Wiener Galerie und die vermuthlich zugehörige hl. Katharina. Ich kann Hasse verrathen, dass ein dem ersteren ganz nahe verwandtes Bildchen der Northbrook-Gallery in London von demselben Meister herstammt. Dieser Meister ist indes niemand anders, als Roger van der Weyden. Wer daran zweifeln sollte, der vergleiche nur die Landschaft auf der hl. Katharina (trotz des Schimmelreiters!) mit dem Triptychon von Miraflores, oder gar mit dem Mittelbild auf dem Berliner Johannes-Altar, dessen Hintergrund beinahe den gleichen Flusslauf darstellt. Das letztere Werk spricht Hasse freilich neuerdings dem Roger ab, aber consequenterweise müsste er es dann demselben Meister geben, wie die Wiener Madonna. Statt weiterer Erörterungen sei ihm nur empfohlen, nachzulesen, was Scheibler in dieser Zeitschrift Bd. X, 291 über die beiden Bildchen sagt.

Als drittes Werk des Roger van Brügge folgt die Madonna mit dem hl. Lukas in der alten Pinakothek. Dass sie dieselben Stileigenthümlichkeiten aufweist wie das Wiener Täfelchen, kann man Hasse ohne weiteres zugeben und braucht mit ihm, als über eine Sache des Geschmacks, nicht darüber zu rechten, wenn er sie der Votivtafel des Kanzlers Rollin von Jan van Eyck gegenüber besonders herausstreicht und namentlich »freier im Landschaftlichen« findet. Nur auf ein kleines Musterstückchen vorurtheilsloser Beweisführung sei aufmerksam gemacht, mit der Hasse die Betrachtung des Münchener Bildes beschliesst. Er führt an, dass der Kopf des hl. Lukas in der Cock'schen Sammlung von Malerbildnissen als Porträt des Roger van der Weyden aufge-

nommen ist und hält es für wahrscheinlich, dass das Bild die St. Lukas-Altartafel sei, die sich Dürer in Brüssel aufsperren liess. Und trotzdem möchte er gegen die Schlussfolgerung, dass damit die Urheberschaft des Roger van der Weyden, dessen Thätigkeit sich gerade in Brüssel abspielt, festgestellt sei »die erheblichsten Bedenken geltend machen«. Die Bedenken sind: das Cock-sche Sammelwerk ist erst 100 Jahre nach dem Tode Roger's erschienen und der Copist habe, da er hörte, die Altartafel wäre von einem Roger gemalt, »einfach angenommen«, dass dies derselbe Roger sei, der die berühmten Rathhausbilder geschaffen!

Die Wiederholung dieses Bildes in der Ermitage hält Hasse, nach den Photographieen zu urtheilen, für eine Wiederholung von der Hand des Meisters selber; sie ist aber doch wohl nur eine gute Werkstattcopie.

Eine »wahre Fundgrube« von Werken seines Meisters ist dem Verfasser das Städel'sche Museum gewesen.

Zuerst erkennt er ihn in dem kleinen Triptychon mit der Madonna und den Donatoren auf den Flügeln, trotzdem der Katalog das — einzig eines Meisters würdige — Mittelbild mit vollem Recht dem Goes zuschreibt. Bemerkungen wie: »Wenn ich nun dieses Werk dem Roger van Brügge zuschreibe, so liegt das in der Uebereinstimmung mit der Wiener Madonna«; »das Gesicht der Madonna entspricht durchaus dem Roger'schen Typus«; »die Hände zeigen wieder die schlanken, spitz zulaufenden Finger und sind gerade so wie auf dem Wiener Bilde ausgeführt« lassen sich nur durch eine völlige Formenblindheit erklären, die alle Discussion unmöglich macht.

Daran schliesst sich eine Gruppe von Bildern, die schon von mir, theilweise auch von Hymans und Bode einem bestimmten Künstler, dem sogen. Meister des Merode'schen Altars zugetheilt wurde. Es sind das die drei aus der Abtei Flemalle stammenden Tafeln, sowie das Fragment mit dem Schächer im Städel'schen Institut und die lesende Magdalena in der Nationalgallery. Da ich nächstens an anderer Stelle ausführlich über diesen Meister zu handeln gedenke, kann ich mir hier das Eingehen auf denselben ersparen. Nur so viel, dass er natürlich weder mit den zuvor- noch mit den später genannten Bildern irgend etwas zu thun hat.

In der That wird gleich das nächste Bild von allen früher aufgezählten durch eine Kluft getrennt, zu deren Ueberbrückung geradezu nachtwandlerische Waghalsigkeit gehört. In den Beginn des 16. Jahrhunderts führt die Hochzeit zu Kana im Louvre. Mit einer jede ernste Kritik entwaffnenden Unberührtheit von den Ergebnissen der neueren Forschung werden erst die Aussprüche verschiedener Inventare und alter Kataloge angeführt, um dann sofort die stilkritischen Künste spielen zu lassen. Jan van Eyck, Roger van der Weyden und Memling werden als unwahrscheinlich abgewiesen. »Dagegen fällt die ganze Malweise augenblicklich als die Roger's van Brügge in die Augen«. »Die Braut zeigt dasselbe Gesicht wie die Madonna aus dem Hause Vendramin.« »Das Bild macht den Eindruck eines Familienbildes und zwar der Darstellung einer Familie, welche dem Donatar und wohl auch dem Maler, wenn auch nicht nächstverwandt, so doch innig befreundet war.« Wenn Hasse dann

findet, dass die Architektur vor dem Hochzeitshause an die des Rathhaus- oder Burgplatzes in Brügge erinnert und den Schluss zieht, »dass die Scene in Brügge spielen soll, dass das Gemälde aus Brügge stammt, dass der Donatar ein Brügger Bürger ist, dass die Hochzeitsgäste vornehme Brügger sind, und dass der Maler selber in Brügge wirkte«, so kann man ihm wohl Recht geben. Wenn er aber fortfährt: »Damit kommen wir dann zu Roger« (van Brügge), so ist das eine Folgerung, die keinen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erhebt. Hat Hasse es schon nicht selbst erkannt, so hätte er es doch gedruckt finden können, dass der gesuchte Brügger Maler niemand anders ist als Gerhard David. Nicht ganz sicher ist er bei einem anderen Bilde dieses Meisters, bei der Anbetung der Könige in der Nationalgallery, obgleich ihm doch auch hier der Roger-Charakter zu überwiegen scheint. Man kann überhaupt die Zurückhaltung Hasse's nicht genug rühmen, denn wie nahe lag die Versuchung, das ganze Werk des G. David seinem Helden aufzupacken. Ja er verzichtet sogar darauf, das in der Nationalgallery unmittelbar neben der Anbetung hängende Gegenstück, die Beweinung, für ihn in Anspruch zu nehmen!

Endlich wird noch die in der Berliner Galerie unter dem Namen des Roger van der Weyden verzeichnete Madonna mit dem Kind auf Grund der Uebereinstimmung mit der Münchener Lukas-Tafel dem Brügger Roger zugeschrieben.

Neben diesen »unzweifelhaft« von der Hand seines Meisters herrührenden Werken bieten diejenigen Bilder nur ein verhältnissmässig geringes Interesse, bei denen Hasse selber sich ein »endgültiges Urtheil« noch vorbehält. Zu ihnen zählen: im Berliner Museum die Madonna im Rosenhag — wobei es dem Verfasser entgangen zu sein scheint, dass dieses Bild nur eine recht mässige Copie nach der Ertborn-Madonna im Museum von Antwerpen ist — und das Porträt Karl's des Kühnen; in Wörlitz ein Johannes der Täufer und das Bildniss eines jungen Mannes; im Antwerpener Museum ein Diptychon mit der Maria und den Stiftern — ein schwaches Roger'sches Schulbild.

Man sieht, der Hasse'sche Roger wurde mit dem Blut von vier Meistern — dem Roger van der Weyden, dem Meister des Merodealtares, dem Hugo van der Goes und Gerhard David — und dem einiger Copisten genährt, lebensfähig ist er aber darum doch nicht geworden.

In dem zweiten Theil der Studien gibt Hasse Rechenschaft über die Fortschritte, die er seit der Publication des vierten Heftes in der Erkenntniss der Kunstweise Memling's gemacht. Die sehr umständliche Vergleichung des auf Budapest und Wien vertheilten Triptychons mit dem Lübecker Altar bringt kein neues Moment von Bedeutung bei. Auch dass das kleine Diptychon von Hugo van der Goes in der kunsthistorischen Sammlung in Wien dem Memling gegeben wird, hat nach dem Vorgang von Wauters nichts Ueberraschendes mehr. Nur ist Hasse consequenter, indem er nicht wie jener bei dem Sündenfall und der Genoveva stehen bleibt, sondern diesen noch die Beweinung anschliesst. Auch motivirt er sein Urtheil viel eingehender und gewissenhafter durch den Nachweis der überzeugenden stilistischen Verwandtschaft dieses Werkes mit anderen Bildern des Meisters. Ja er erkennt in ihm nach den

starken Anklängen an die Weise des Roger van Brügge ein Jugendwerk des Memling, und »so ist damit einmal das Schülerverhältniss zu Roger, wie es sich aus den Acten ergibt, bewiesen, zweitens aber ist es wahrscheinlich, dass das Bild den Jahren 1446—1450 entstammt«.

Einen wahren Lichtblick bildet es, dass die Beweinung Christi im Johanneshospital, die im vierten Heft dem Memling zu Gunsten Roger's van der Weyden abgesprochen wurde, nun wieder ihrem wahren Urheber restituirt wird. Aber wer daraus die Hoffnung schöpfen wollte, dass sich Hasse einer Belehrung zugänglich erweisen könnte, wird gleich bitter enttäuscht. Denn während er im vorigen Heft das Bild dem Roger zugetheilt wegen der angeblichen Verwandtschaft mit einigen Werken des Bouts, stellt er es jetzt dem Memling wieder zurück auf Grund der Uebereinstimmung mit — dem eben genannten Diptychon des Goes!

Zwei ganz neue Bestimmungen Hasse'scher Prägung betreffen die Frankfurter Madonna mit der Florentiner Lilie und den Johannes-Altar des Berliner Museums. Beide, bisher als Werke des Roger van der Weyden angesehen, sollen vielmehr von der Hand Memling's herrühren. Ersteres ist »ein reifes Werk aus seiner späteren Zeit« — womit freilich die nachfolgende Behauptung, es stehe noch stark unter dem Einflusse Roger's van Brügge und sei also etwa in den Anfangsjahren von 1460 entstanden, nicht recht stimmen will — und wahrscheinlich der quadro piccolo, den nach Vasari »Ausse creato di Ruggieri« im Auftrag der Portinari für S. Maria nuova geliefert. Die zwischen den beiden Heiligen Cosmas und Damian und der Madonna herrschende Familienähnlichkeit, wonach wir also »mit Fug und Recht diese drei als Geschwister bezeichnen dürfen«, lässt den Verfasser annehmen, »dass diese drei dargestellten Personen Glieder der dem Hospitale nahe stehenden Familie Portinari sind«.

Der Berliner Johannes-Altar, dem die Frankfurter Werkstattwiederholung als »unzweifelhaft von des Meisters eigener Hand« sogar vorangestellt wird, ist für Hasse das erste Gemälde, welches die Merkmale Memling's aus einer reiferen Zeit trägt und daher wohl aus seinen mittleren Lebensjahren, etwa 1470—1475, stammt. Ich brauche kaum zu betonen, dass dieses Urtheil eingehend »bewiesen« wird, und zweifle nicht, dass auch der belgische Memling-Biograph dasselbe Angesichts des Schimmelreiters auf der Mitteltafel sanctioniren wird.

Zum Schluss kommt Hasse noch einmal auf den Middelburger Altar zu sprechen, für dessen Zuschreibung an Memling er nun den »strengen Beweis« führt. Dieser Beweis gründet sich auf zwei Zeichnungen. Die eine, im Dresdener Museum, stellt Judas' Verrath dar, und es lässt sich »auf das Unwiderleglichste nachweisen, dass sie von Memling entworfen ist«. Die andere, denselben Charakter zeigend, befindet sich in Florenz und enthält den »Entwurf« zum linken Flügel des Middelburger Triptychons. Dieser Charakter sei überdies »durchaus verschieden von der scharfen, klaren Weise, welche die echten Zeichnungen Roger's van der Weyden auszeichnen«.

Schade nur, dass dieser strenge Beweis auf falschen Voraussetzungen

beruht. Wo befinden sich die echten Handzeichnungen Roger's van der Weyden? Ist es überhaupt bisher gelungen, auch nur einem einzigen der grossen Niederländer des 15. Jahrhunderts eine Zeichnung mit Bestimmtheit zuzuschreiben? Aber selbst angenommen, das Dresdener Blatt gehöre dem Memling (was indess durchaus nicht der Fall), so ist damit für die Florentiner Zeichnung gar nichts bewiesen. Mit dem besten Willen ist es unmöglich, hier wie dort dieselbe Hand zu erkennen. Die sog. Roger-Zeichnung ist überdiess kein Entwurf zur Darstellung der tiburtinischen Sibylle, sondern, wie die peinliche und kleinliche Behandlung zeigt, eine unbeholfene Copie danach.

Der letzte Aufsatz des Heftes ist den Sept études von Wauters gewidmet. Den besonderen Beifall Hasse's findet die Umtaufe der Florentiner Grablegung auf den Namen Memling's. Ja er erkennt nun sogar in dem hl. Nicodemus die Gesichtszüge des Münchener Lucas, nur um etwa zehn Jahre gealtert, und schliesst »weiter aus dem Vorhandensein dieser Figur, dem Porträt Roger's van Brügge, dass Memling, ein Schüler desselben, sich die Gelegenheit nicht entgehen liess, seinen geliebten Lehrer an hervorragender Stelle in einem seiner Gemälde anzubringen«.

So hätten wir denn zu guter Letzt abermals einer Materialisation des geheimnissvollen Brügger Malers beigewohnt, der uns am Anfang mit der Launenhaftigkeit umworbener Spirits in so verschiedener Gestalt entgegengetreten war. Wenn etwas unsere Freude an diesen Experimenten zu mindern vermag, so ist es die Erwägung, dass sich aus dem ferneren Zusammenwirken der beiden Forscher Memling's Schaffen zwar immer reicher und vielseitiger herausstellen dürfte, dafür aber die künstlerische Persönlichkeit Roger's van der Weyden, die uns erst um die Mitte des Jahrhunderts gewonnen worden war, noch vor dem Ende desselben wieder zerronnen sein wird.

v. Tschudi.

Gabriel von Térey: Verzeichniss der Gemälde von Hans Baldung Grien. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte 1. Heft. Strassburg, J. H. Heitz 1894.

G. von Térey ist durch seine Publication der Handzeichnungen veranlasst worden auch den Gemälden des Künstlers eingehendere Studien zu widmen und gibt nun Resultate derselben in vorliegendem Verzeichniss. Es wäre nun freilich zu begrüssen gewesen, wenn der Verfasser gleich auch die Verarbeitung des zusammengestellten Materials d. h. eine wenn auch bloss kurzgefasste Schilderung von Baldung's gesammter Entwicklung und eine Charakteristik der einzelnen Stilepochen gegeben hätte, besonders wünschenswerth schon darum, weil die weiten vom Verfasser zum Zweck der Forschungen über Baldung unternommenen Reisen demselben eine kaum wiederkehrende Gelegenheit geboten haben, die grosse Mehrzahl der besprochenen Gemälde kurz nach einander vielleicht sogar mehrmals im Originale zu studiren. Immerhin bietet die Schrift auch so noch eine Uebersicht, über das was Baldung als Maler geleistet hat, die wenigstens darum durchaus schätzenswerth ist, weil die Katalognotizen und Aufsätze die seit Eisenmann's Artikel in

Meyer's Künstlerlexicon von bisher unbekannten Gemälden unseres Künstlers berichteten, denn doch in der Litteratur ziemlich weit zerstreut sind, und eine Geschichte der deutschen Kunst noch fehlt, die auch das dem Forscher allein Wissenswerthe enthält.

Da sich Térey nun aber mit einem Kataloge begnügt hat, so muss seine Arbeit eben auch lediglich danach beurtheilt werden, ob sie speciell den hohen Anforderungen in Hinsicht auf Knappheit, Uebersichtlichkeit, Zuverlässigkeit in kritischer Beziehung und Vollständigkeit genügt, den Anforderungen wie sie heutzutage an solche Nachschlagewerke allgemein gestellt werden. Dies kann aber keineswegs unumwunden von dieser Arbeit behauptet werden. Wir vermissen einmal, was die Form betrifft, die strenge, schon durch den Druck mit verschiedenen Lettern sonst öfters hervorgehobene Scheidung von Beschreibung des künstlerischen Erzeugnisses, von Notizen über Material, Maass, Signatur, Erhaltung und von Litteraturangabe, zweitens das regelmässige Einhalten derselben Reihenfolge aller dieser Notizen. Der Katalog gibt auch etwas zu wenig.

Wünschbar wäre aber eine anschauliche Schilderung gewesen, wie sich das Dargestellte auf der Bildfläche ausnimmt, wie die Figuren auf die Bildfläche vertheilt sind. Dann hätte der Verfasser auch eine genaue Wiedergabe der Monogramme beim Verleger durchsetzen sollen. Die Maasse des Freiburger Hochaltarbildes hätten in Metern angegeben werden sollen, statt dessen sind sie in einem der vielen Maassstäbe verzeichnet, die, heute schon fast vergessen, vor Einführung des metrischen Systems üblich waren. Endlich fehlen oft die Angaben über das Material auf das die Bilder gemalt sind, die Angaben über den Grad der Erhaltung. Eine übersichtliche Gruppirung der Litteratur, freilich für einen jüngeren Gelehrten eine Aufgabe, die oft viel Tact und Kopfzerbrechen erfordert, scheint nicht angestrebt zu sein. Man sieht z. B. nicht ob die citirten Autoren derselben oder anderer Ansicht wie der Verfasser sind. Dagegen stehen herzliche Dankesbezeugungen für mündliche Mittheilungen mitten im Text, so dass sie etwas absichtlich und jedenfalls sehr komisch wirken. Es ist ja freilich wahr, dass man an mündlich mitgetheilten Resultaten fremder Forscherarbeit eben so gut wie an unbekannteren gedruckten Quellen unqualificirbarer Plagiate sich schuldig machen kann; aber um dies handelt es sich bei Térey meist gar nicht, und auch wo jenes möglich gewesen wäre, hätte im Text eine blosse Nennung des Gewährsmannes genügt, alles andere gehört in die Vorrede. Ferner geben wir auch gerne zu, dass ein Uebermaass von Abkürzungen eine wahre Qual sein kann, aber eine Bezeichnung wie »T. 1« oder »T. Hdz. 2« statt »vergleiche meine demnächst erscheinende Publication der Handzeichnungen«, ist allgemein üblich, verständlich und hätte sich sogar bei oftmaliger Wiederholung weit besser ausgenommen. [Im Allgemeinen ist die Beobachtung zu machen, dass von Térey weit mehr Interesse für das Dargestellte im Gemälde hat als für die Art der Darstellung, die doch schliesslich das Wichtige ist.]

Hat von Térey die Gedankenarbeit, die sorgfältige Ueberlegung die zur Formulirung eines praktischen Kataloges nöthig ist, also weit unterschätzt, so

scheint er uns ferner auch etwas zu unkritisch gewesen zu sein und zwar ebenso in der Wahl seiner Quellen als in der Auswahl der Werke selbst. Charakteristisch ist da schon ein Beispiel: dem Katalog der öffentlichen Kunstsammlung in Basel, gegen den auch sonst noch eine namhafte Reihe von Einwänden zu erheben sind, wird unbedingtes Vertrauen entgegengebracht, dagegen den Verfassern des Münchener Kataloges eine Rüge verabfolgt, obwohl doch diese gerade im Ganzen und Grossen — Einzelheiten selbstverständlich immer ausgenommen — denn doch so ziemlich mustergültig gearbeitet haben.

Das Verzeichniss von Térey's umfasst 53 Nummern; von den 37 Bildern bei Eisenmann fehlen fünf, dagegen sind 24 neue dazu gekommen. Ob Térey selbst eines dieser Bilder entdeckt hat, ist nicht recht ersichtlich. Von den bei Eisenmann noch angeführten jetzt fehlenden werden anhangweise vier als verschollen, unerreichbar, oder unecht angeführt, das fünfte scheint vergessen zu sein. Von den neu hinzugekommenen sind die Mehrzahl zweifellos Werke Baldung's, z. B. die Anbetung des Neugeborenen in Basel, die Gemälde in Frankfurt, die Madonna in der Sammlung Weber in Hamburg, die Anbetung des Christkindes in Karlsruhe, die Gemälde in Köln, das Porträt in der Nationalgalerie in London, die Vanitas in Wien etc. Im Uebrigen müssen wir aber den sachlichen unter den Einwänden Stiassny's in allen Fällen, wo wir sie nachprüfen konnten, leider Recht geben. So sind zu streichen aus dem Verzeichniss auch nach unserer Ansicht das Kelterbild in Ansbach, die Anbetung der Könige in Mainz und die Erschaffung Eva's in Nürnberg. Das Bild in Ansbach und, was unseres Wissens noch nicht ausgesprochen wurde, auch das in Mainz steht Hans von Kulmbach weit näher als Baldung, wenn gleich Rieffel, der das Mainzer Bild zuerst unserem Künstler zuschrieb, sonst z. B. bei Auswahl der Baldung'schen Holzschnitte in Ulrich Pinder's Speculum Passionis von 1507 einen guten Kennerblick bewiesen hat. Das Nürnberger Bild aber halten wir zu gering für einen derjenigen Dürerschüler, deren Eigenart bedeutend, scharf ausgeprägt und darum bekannt ist.

Anderseits umfasst Térey's Verzeichniss auch wieder nicht alle Gemälde, die Baldung mit Sicherheit zugewiesen werden können, dazu gehören auch nach unserer Ansicht die Trinität in Basel und die Verkündigung in Freiburg (jetzt in der Domkustodie). Letzteres Gemälde ist wohl bloss aus Versehen nicht in das Verzeichniss aufgenommen worden. Bei dem Bilde in Basel aber, das als Schäufelin angeführt wird, spricht für Baldung deutlich genug der Stil, wie schon Thieme ganz richtig gesehen hat, auch ist es nicht bloss mit zwei, sondern mit drei Monogrammen versehen. Ausser den beiden im Verzeichniss angeführten links und rechts unten in der Ecke befindet sich noch ein drittes unten in der Mitte, wie es scheint echt, aber halb zerstört. Immerhin ist noch sichtbar ein H mit eingeschriebenem G, das wohl als S aufgefasst zu den irrthümlichen gefälschten Signaturen geführt hat. In der Oeffentlichen Kunstsammlung in Basel befindet sich dann ferner unter Nr. 96 noch eine Anbetung der Könige auf zwei Flügelbildern, die jetzt ohne genügenden Grund als »Art des Meisters von Mösskirch« früher jedenfalls zutreffender als Baldung bezeichnet worden ist, und die auch von Kötschau wieder der Baldung'schen

Richtung zugewiesen wurde. Hier hätte die Urheberschaft Baldung's in Betracht gezogen werden sollen, besser als das Mainzer Bild würde dies Gemälde in die Jugendperiode unseres Künstlers passen. Der Madonnentypus findet sich wieder auf der Berliner Anbetung, allerdings dort feiner. Auch die Bilder in Lichtenthal hätten wenigstens erwähnt werden sollen. Da endlich auch die Beobachtungen eines minder Eingeweihten einem Specialforscher von Nutzen sein können, sei noch die Vermuthung ausgesprochen, dass das Mainzer Exemplar von Adam und Eva von Baldung sein dürfte. Von Glasgemälden scheinen uns viele im Capellenkranz des Freiburger Münsters theils direct, theils indirect auf Baldung zurückzugehen. Von der westlichen Capelle der Südseite (der neben der Sacristei) an gezählt insonderheit die in der ersten Capelle dann auch die der siebten, achten, zehnten und die Originale im Domschatz aus der zwölften, vielleicht auch die, bei flüchtigem Besuch uns etwas verdächtig modern aussehenden der St. Annacapelle beim nördlichen Querschiff. Jedenfalls wären die Werke einer sorgfältigen Untersuchung mit Hülfe von Leitern werth gewesen.

Das Bild der Beweinung Christi, das Eisenmann noch in Basel gesehen und das er unter den echten Werken aufgezählt, hat Térey unserer Ansicht nach allerdings mit Recht dem Baldung abgesprochen. Aber unrichtig sind die angeführten Angaben von D. Burckhardt in zweierlei Hinsicht. Einmal ist das Bild, das sich jetzt in Luzern befindet, kein Original mehr, sondern ein recht hässliches Elaborat, wie uns scheint eine Copie, die in der Absicht zu täuschen auf eine alte Holztafel gemalt wurde. Es fand auch in unserem Jahrhundert ein Process in Luzern statt, weil es hiess, dass dieses Bild an Stelle des ausgeliehenen Originals der Barfüsserkirche einst zurückerstattet worden sei. Das Original aber, das Jac. Burckhardt, Woltmann und Eisenmann in Basel noch gesehen haben, scheint in England verschollen zu sein, und war keine Arbeit irgend eines von Dürer und Mantegna beeinflussten Schweizerkünstlers, sondern ein gutbezeugter Holbein, besonders interessant, weil neben vielen Zügen, die noch die Copie mit gleichzeitigen Arbeiten des Meisters gemein hat, auch eine Holbein d. J. sonst fremde Handbewegung darauf vorkommt, die deutlich erkennbar der Londoner Copie nach Lionardo's Madonna in der Grotte entnommen ist.

Erfreulich ist, dass dem Verzeichnisse von Térey's die Abbildungen der beiden interessanten Aschaffenburger Bilder beigegeben sind.

Nachtrag. In dem soeben erschienenen »Kataloge der Oeffentlichen Kunstsammlung in Basel, 1894« sind die beiden Bilder, deren Benennung wir oben gerügt haben, nun unter Namen angeführt, die wir weit eher wenn auch nicht vollkommen billigen können. Nr. 31 trägt die Bezeichnung »Art des Hans Baldung Grien«, Nr. 96 »Oberdeutscher Meister um 1520«. Einfluss von Hans Baldung Grien«.

Heinrich Alfred Schmid.

Henry Havard: Michiel van Mierevelt et son gendre. Paris, Librairie de l'Art. 1894. 4.50 Frs.

Henry Havard hat hier wieder ein Buch geliefert von der Oberflächlichkeit, die ihn bei allen Forschern der holländischen Kunstgeschichte berüchtigt gemacht hat. Um einen guten, werthvollen Kern, der sich auf 10—15 Seiten hätte zusammendrängen lassen, den er übrigens schon vor 15 Jahren in dem Buche l'Art et les Artistes hollandais veröffentlichte, hat er eine Sauce von Phantasien und Irrthümern gegossen. Es ist traurig, dass jemand, der sich vor 20 Jahren ein gewisses Verdienst um die Durchforschung der holländischen Archive erworben hat, so seinen Ruhm überlebt und vernichtet. Von der Existenz Oud-Hollands und dem darin enthaltenen Urkundenmaterial scheint er nichts zu wissen, von den holländischen Zuständen des 17. Jahrhunderts, die er zu kennen vorgibt, hat er nur eine blasse Ahnung, noch oberflächlicher ist seine Kenntniss des damaligen Sprachgebrauchs. Ueberaus gering erscheint nun vollends seine Bekanntschaft mit unserem Bilderbestand. Seine grössten Blössen verdeckt er durch eine ganz flüchtige Aufzählung einiger weniger Sammlungen, in denen sich Bildnisse von Mierevelt befinden. Die — nach ihm — hervorragende Vertretung des Meisters im Haag z. B. beschränkt sich auf sechs (früher acht) kleine und mässige Atelierbilder und eine sehr schwache Copie. Dagegen übergeht er u. A. das vortreffliche Porträt des W. Delff in Schwerin, welches Dutzende solcher Atelierbilder aufwiegt und durch seine Beziehungen zur Zeichnung des T. H. Jelgersma doppelt interessant ist. Dass der Amsterdamer Maler Cornelis de Bie in der neueren Litteratur wiederholt erwähnt wird, dass er jetzt auch durch Bilder vertreten ist, weiss Herr Havard ebensowenig, wie dass »een slangenbijtinge« die übliche Bezeichnung für eine Darstellung der Errichtung der ehernen Schlange und nicht für eine Cleopatra war. Einige Ungereimtheiten der ersten Auflage sind verbessert. Das Beste am Buche sind die Abbildungen.

Corn. Hofstede de Groot.

Graphische Künste.

Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen. Herausgegeben von der Direction der Reichsdruckerei, unter Mitwirkung von Dr. **F. Lippmann,** Director des K. Kupferstichcabinets in Berlin. Mappe V. Berlin 1893.

Mit der fünften Mappe hat dies in vornehmstem Maassstabe angelegte, prächtige Werk seinen Abschluss gefunden. »Leider« möchten wir hinzusetzen, denn es ist in seiner Art unerreicht geblieben und hätte nach der ganzen Art der Anlage ebensogut auf die doppelte Anzahl von Bänden gebracht werden können. Nirgends, auch in London, Paris und Wien nicht, ist man im Stande, durch Heliographie und Hochätzung so ausgezeichnete Reproductionen von Kupferstichen und Holzschnitten herzustellen, wie dies in der Reichsdruckerei geschieht, und der Leiter der chalcographischen Abtheilung, Prof. W. Roese hat sich durch die unausgesetzte Pflege und Sorgfalt, mit der er sich die Vervollkommnung der photomechanischen Verfahren gerade nach dieser

Richtung hin angelegen sein liess, in der Fachwelt einen Namen von so gutem Klange erworben, wie nur ein Künstler oder ein Gelehrter auf seinem Specialgebiet. Man wird von seinen Werken immer an erster Stelle sprechen, wenn es sich darum handelt, mustergültige Nachbildungen graphischer Kunstwerke namhaft zu machen.

Der Inhalt des neu erschienenen Bandes ist besonders reich. Er umfasst 38 Kupferstiche und Radirungen und 34 Holzschnitte. — Den Anfang macht Dürer's Kanone, eine der wenigen Eisenätzungen des Meisters. Die Reproduction ist hier ganz besonders gelungen, da die technische Behandlung des Originals in der Breite und Ungleichmässigkeit der Linienführung schon an sich etwas der Heliogravüre ungemein Verwandtes hat, und malerische Effecte stofflicher Art darin nicht angestrebt werden. Das Gleiche gilt wohl auch von Jacob Binck's Bildniss Christian II. von Dänemark und von den beiden Hirschvogel'schen Landschaften. Ein Stich von Porporati nach Greuze: das Mädchen mit dem Hunde, bezeugt, in wie hohem Maasse die Heliographie befähigt ist, selbst Blätter aus der Zeit des Grabstichel-Virtuosenthums wiederzugeben. Mit unnachahmlicher Treue sind auch zwei Stiche von Lucas van Leyden, die entzückende »Ruhe auf der Flucht« (B. 38) und die »Taufe im Jordan« (B. 40) reproducirt. Selbst den eigenartigen silberschwärzlichen Druckton, welcher als Kennzeichen der so seltenen ganz frühen Abdrücke der Stiche des niederländischen Dürer's gilt, gibt die Nachbildung Roese's wieder. Zwei Radirungen des Grafen v. Goudt zeigen das malerische Helldunkel sowohl wie die seltsame Härte dieses begeisterten Elsheimer-Interpreten, und zwei Bildnisse aus Van Dyck's Ikonographie von des Meisters eigener Hand: Jan Snellinx und Lucas Vorsterman, beide im ersten Zustand, bezeichnen den Höhepunkt der flämischen Kunst auf dem Gebiete der Porträtradirung.

Rembrandt ist diesmal durch seine Landschaft mit Hütte und Heuschober und durch jene mit den drei Bäumen vertreten, bei welcher leider nur der Vordergrund in der Reproduction etwas schwer und fleckig erscheint, so dass man z. B. das Liebespaar am Uferrand vergeblich sucht. Ganz ausgezeichnet ist aber die etwas verkleinerte Wiedergabe des grossen Ecce homo (B. 76) gelungen, nach dem ersten Zustand des Berliner Cabinets auf japanischem Papier. Es wäre interessant, einmal den Einfluss dieser wahrhaft monumentalen Darstellung auf die zeitgenössische Kunst zu verfolgen, wie er sich z. B. in dem Gemälde des Aert de Gelder der Dresdener Galerie äussert. Rembrandt selbst befand sich fraglos unter dem Eindruck des im ersten Jahrgang der Lippmann'schen Publication veröffentlichten analogen Stiches des Lucas van Leyden von 1510, auf den nicht allein die allgemeine Anordnung der Renaissance-Architektur zurückgeht, sondern dem auch die Bewegungsmotive einzelner Figuren, wie des Pilatus, des Mannes aus der Menge vor den Schranken, der lebhaft die linke Hand ausstreckt und des behäbigen Alten mit dem Stock weiter rechts — natürlich in ganz freier, künstlerischer Weise — entlehnt sind.

Eine Reihe mit Geschmack ausgewählter Blätter vergegenwärtigt uns die Werke der übrigen grossen holländischen Radirer des 17. Jahrhunderts:

Adriaen van Ostade, Karel Dujardin, Ferdinand Bol, Swanevelt und Gillis Neyts, welche je nach der Eigenart der betreffenden Künstler Genrescenen, Thierstücke, Bildnisse und Landschaften vorführen.

Unter den sechs Blättern der französischen Schule heben wir als besonders gelungen das Bildniss des Druckers Vitré von Jean Morin hervor, der eigentlich als der Vater des französischen Porträtstiches angesehen werden muss, und dessen ausserordentlich malerische eigenartige Behandlung bisher nicht nach Verdienst geschätzt worden ist. Ferner sei das köstliche Bildniss Robert de Cotte's von Drevet nach Rigand erwähnt und das anmuthige, den Geist des vorigen Jahrhunderts so unverfälscht athmende Concert von Duclos nach Saint-Aubin. Als letzter Repräsentant der französischen Schule ist der noch unter dem ersten Kaiserreich thätige Schüler Wille's: Bervic zu nennen, dessen süssliche »Unschuld« nach Mérimée als charakteristisches Beispiel seiner unfreien, kalligraphischen Auffassung der Kunst gelten kann, welche den Kupferstich unter den Händen seiner, gleich ihm von den Zeitgenossen hochgefeierten Schüler und Nachfolger an den Rand des Grabes geführt und die künstlerische Schaffensfreudigkeit zu einer blossen Geduldsprobe herabgewürdigt hat. Unserem Empfinden näher stehen Ribera und Goya, von denen ersterer durch sein lebensprühendes Bacchanal, letzterer durch die meisterhafte Interpretation der »Meninas« von Velazquez vertreten ist. Besonders rühmend muss schliesslich noch einiger Schabkunstblätter gedacht werden, deren Wiedergabe der Heliographie bisweilen bis zur Täuschung gelingt. Dahin gehört der zeichnende Knabe von Wallerant Vaillant, Rubens mit seiner Familie im Garten von Mac Ardell, Dixon's männliches Bildniss, ein interessantes Beispiel, wie man im vorigen Jahrhundert Rembrandt »sah« und auffasste, und das liebenswürdige, in Farben gedruckte Frauenbild der Sophia Western von Smith.

Unter den in Hochätzung reproducirten Holzschnitten finden sich neun Blatt aus Dürer's Marienleben von einer Klarheit und Schärfe, wie sie in keiner der zahlreichen Publicationen dieses unvergleichlichen Bildercyclus deutscher Gemüthstiefe und Innigkeit erzielt worden sind. Es wäre eine in hohem Maasse dankenswerthe Aufgabe, wollte die Direction der Reichsdruckerei, die sich schon so grosse Verdienste um die Popularisirung der Werke des älteren Kunstdrucks erworben hat, die Herausgabe der vier grossen Holzschnitt-Folgen Dürer's in dieser unübertrefflichen Weise unternehmen.

Es folgen zwei prächtige Helldunkel-Holzschnitte: Burgkmair's Kaiser Maximilian zu Pferde und Lucas Cranach's Ruhe auf der Flucht. Die Reproduction des letzteren Blattes ist nach dem ausserordentlich schönen Abdruck vor dem Plattensprung in der Sammlung Friedrich August II. zu Dresden (nicht des Berliner Cabinets, wie der Text irrthümlich angibt) hergestellt. Den niederländischen Holzschnitt des 17. Jahrhunderts vertritt Dirk de Braij mit dem hl. Hieronymus und dem so farbig und malerisch wie ein Stich behandelten Bildniss seines Vaters. Auf drei Tafeln kommt auch der italienische Bücherholzschnitt zu seinem Rechte durch acht Illustrationen aus der Hypnerotomachia Poliphili und sechs kleinere Proben aus den Tractaten und Predigten Savonarola's. Andrea Andreani's Clair-obscur: »Meditation« nach

Casolano und ein blattgrosser Holzschnitt aus der 1488 in Paris erschienenen »Mer des Hystoires« beschliessen das Werk.

Der Director des Berliner Cabinets, Friedrich Lippmann, hat sich mit dieser von ihm angeregten und Dank dem verständnissvollen Entgegenkommen des Directors der Reichsdruckerei, Geheimrath Busse in glänzendster Weise durchgeführten Publication ein neues nicht hoch genug zu veranschlagendes Verdienst erworben, indem er der Reihe mustergültiger Werke, die wir seiner Initiative verdanken — der Auswahl von Handzeichnungen des Berliner Cabinets, den Publicationen der Internationalen Chalcographischen Gesellschaft, der Botticelli-, Dürer- und Rembrandt-Zeichnungen — ein neues hinzufügte, das von dem zielbewussten, mit sicherem Gefühl für das Wichtige und Hervorragende auf dem weiten Gebiet graphischer Kunst gepaarten Streben seines geistigen Urhebers zeugen und allen ernsteren Kunstfreunden ein unversieglicher Quell reinsten Genusses bleiben wird. *Max Lehrs.*

Henri Hymans: Lucas Vorsterman. Catalogue raisonné de son œuvre, précédé d'une notice sur la vie et les ouvrages du maître. Bruxelles, Bruylant-Christophe & Co., 1893. 4°.

Ein musterhaft gearbeiteter Katalog des Werks dieses hervorragendsten unter den Rubensstechern wird hier in vorzüglicher Ausstattung, mit verschiedenen Bildnissen des Künstlers und Nachbildungen einiger seiner seltensten Stiche geziert, geboten. Es handelt sich dabei um 225 Blätter, zu denen noch einige zweifelhafte und fälschlich zugeschriebene kommen. Ein chronologisches Verzeichniss der von 1616 bis 1666 datirten Stücke, sowie mehrere andere Register vervollständigen die Arbeit. — In einer durchaus selbständige Ergebnisse bietenden biographischen Einleitung wird unsere bisher so spärliche Kunde von dem Meister wesentlich erweitert. Danach ist Vorsterman etwa 1595 geboren, also zwanzig Jahre später, als man gewöhnlich annimmt. Mit richtigem Blick wählte ihn Rubens aus, um in seinem Hause und unter seiner Aufsicht eine Reihe von Platten nach den hervorragendsten seiner Werke zu stechen. Bald aber, gegen 1620, gerieth die Arbeit ins Stocken, wahrscheinlich weil der nervöse, von starkem Selbstgefühl erfüllte Stecher sich dem Meister nicht zu fügen verstand. 1622 erfolgte ein förmlicher Bruch, indem von diesem Jahre an Vorsterman seine Stiche selbst zu verlegen begann. Ueber dieses, noch immer nicht völlig aufgeklärte Verhältniss zu Rubens verbreiten einige Briefe, die letzterer in den Jahren 1619 bis 1622 an P. van Veen im Haag schrieb und die Hymans in einem später veröffentlichten, die S. 272 bis 281 umfassenden Supplement noch mittheilen konnte, erwünschtes Licht. Namentlich ist da die vollständige Liste der bereits im Jahre 1619 in Aussicht genommenen Stiche, deren grösserer Theil auf Vorsterman entfiel, die jedoch nicht allesammt sofort zu Ende geführt werden konnten, enthalten. Bei dieser Gelegenheit äussert Hymans wiederum seine frühere ansprechende Vermuthung, dass die herrlichen Zeichnungen zur Kreuzabnahme sowie zu andern Rubens'schen Compositionen, die der Louvre bewahrt, von Van Dyck herrühren möchten.

Während sich nun Rubens mit Pontius und andern Stechern, die an Vorsterman's Arbeiten gelernt hatten, verband, ging Vorsterman, wahrscheinlich 1624, nach England, wo er bis gegen 1630 blieb. In letzterem Jahre dürfte er auch einen kurzen Aufenthalt in Paris genommen haben. In Antwerpen, wohin er alsdann zurückkehrte, trat er in enge Beziehung zu Van Dyck, für dessen Ikonographie er 28 Blätter stach. Nach Van Dyck's Uebersiedelung nach London im Jahre 1632 hat er zeitweilig wieder für Rubens, mit dem er sich also schliesslich doch ausgesöhnt haben muss, gearbeitet; auch nach Livens stach er eine Reihe von Bildnissen. Hochbetagt ist er, wahrscheinlich 1675, somit einige Jahre nach seinem gleichnamigen Sohne, in Antwerpen gestorben. — Die hervorragende Stellung unter den Rubensstechern verdankte er seiner ausgeprägten Künstlerpersönlichkeit; als Schöpfer eines echt malerischen Stiles für den Stich hat er bestimmend auf Suyderhoef, die Visscher, Wenzel Hollar, Jean Morin und Seb. Vouillemont eingewirkt. *W. v. S.*

Eugène Lévêque, Iconographie des Fables de La Fontaine, La Motte, Dorat, Floriau. Avec une étude sur l'iconographie antique. Album de 104 héliogravures de Boussod et Valadon. Paris, E. Flammarion 1893. 8°.

Im Sinne der deutschen Kunstwissenschaft wird in diesem Buche eine Iconographie der Fabeldarstellungen nicht gegeben. Die 116 Seiten des Textes werden mit einer Aufzählung solcher Darstellungen gefüllt, die in etwas weitem Sinn und mit einiger Willkür als Illustrationen von Fabeln aufgefasst werden können. Die Aufzählung beginnt mit der chaldäischen und assyrischen Kunst und führt bis in die moderne Zeit. Dass der Verfasser die Fabeldarstellungen namentlich der älteren Kunstepochen nur sehr unvollständig kennt, soll ihm weniger verargt werden, wenn es auch seltsam erscheint, dass in einem solchen Buch z. B. die zahlreichen Ausgaben des Esop, die in der Uebersetzung des Accio Zucco mit Holzschnitten geschmückt im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in Italien gedruckt wurden, mit keinem Worte erwähnt werden. Dass ihm aber bei seinem wenn auch mangelhaften Material gar nichts einfällt, wird man dem Verfasser um so mehr vorhalten dürfen, als wir gänzlichen Mangel an erfreulichen Einfällen gerade bei schriftstellernden Franzosen nicht gewohnt sind. Für die ungenügende Einleitung entschädigt der Hauptheil des Buches, der die französischen Fabelbücher des 17. und 18. Jahrhunderts behandelt, keineswegs. Hat der Verfasser hier auch festern Boden unter den Füssen, so gibt er doch wieder nur Beschreibungen und diese so ungleichmässig, flüchtig und unordentlich, dass das Buch auch nicht als Katalog der illustrirten Fabelausgaben, die im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich erschienen sind, gelten kann. Das Buch dient zu nichts und man lernt auch nichts daraus. Ein anderes Buch desselben Verfassers: Les fables ésopiques de Babrios etc. wird mir von sachverständiger Seite gerühmt. Die Kunstgeschichte wird auf die weitere Mitarbeiterschaft des Verfassers gern verzichten. Dem besprochenen Buch ist ein Album von 104 »Heliogravüren« beigegeben, diese Heliogravüren sind aber ganz gemeine Hochätzungen. Sie sind geschmackloser Weise roth

gedruckt. Da es sich bei der Mehrzahl um die Reproduction von Kupferstichen und Holzschnitten, also schwarzer Originale, handelt, erscheint diese Geschmacklosigkeit um so wunderlicher. *J. S.*

Kunstgewerbe.

Dictionnaire de la Céramique. Fayences — Grès — Poteries. Par **Edouard Garnier.** Paris, Librairie de l'art.

Wenige Zweige der kunstgeschichtlichen Litteratur sind wohl in ähnlichem Maasse wie der keramische mit unbeglaubigten, irrthümlichen und freierfundenen Nachrichten belastet, die unausrottbar von einem Compendium und Markenverzeichniss in's andere sich fortschleppen. Die Specialforschungen der letzten Jahrzehnte haben zwar viele dieser Irrthümer aufgeklärt und neues und werthvolles Material an den Tag gebracht, aber bisher hatte sich noch Niemand daran gemacht, die vielfach zerstreuten neuen Resultate in einer umfassenden Geschichte der Keramik zu verwerthen und damit für die grosse Zahl der Sammler und Freunde der Kunsttöpferei wieder eine sichere Basis zu schaffen. Ein Werk wie das vorliegende von dem sachkundigen Conservator des keramischen Museums in Sèvres musste daher von vorn herein mit Freuden begrüsst werden. Leider lässt es aber auch berechtigte Erwartungen unerfüllt. Gerade das, was dem Dictionnaire neben den bisher existirenden Handbüchern und Markensammlungen Werth verleihen würde, kann ihm nicht nachgerühmt werden. Der Verfasser hat die veralteten Quellen unkritisch benützt, die neueren, soweit sie nicht französisch sind und französische Dinge betreffen, zum grossen Theil gänzlich unberücksichtigt gelassen. — Das Werk besteht aus drei Theilen: einer kurz gefassten, aber klaren und lehrreichen Uebersicht über Technik und Geschichte der Fayence, des Steinzeuges und Steingutes; ferner aus dem eigentlichen Dictionnaire, einer alphabetisch geordneten Zusammenstellung der dem Verfasser bekannt gewordenen Fabricationsorte, Meister und der wichtigeren termini technici, jedes Stichwort mit einem knappen Text versehen; und schliesslich aus einem bequem zusammengestellten Verzeichniss der 550 im Text vorkommenden Marken und Monogramme.

Das Dictionnaire selbst ist der Verbesserung am meisten bedürftig. Vorerst ist zu bemerken, dass der Verfasser sich dabei engere Grenzen gesteckt hat, als der Titel erwarten lässt. Die Kunsttöpferei des Alterthums ist überhaupt nicht mit aufgenommen und wenig besser steht es mit der vielgestaltigen Production des Orients von der Türkei bis China und Japan. Sie ist nicht principiell ausgeschlossen, denn es finden sich einige — allerdings sehr vage — Notizen unter den Stichworten Damas, Perse, Boccaro; auch das alte Märchen von der mittelalterlich-persischen Fayencefabrik zu Lindos auf der Insel Rhodos ist mit allen Einzelheiten wiederholt. Aber alle die verschiedenen Techniken und Decorationsweisen der muhamedanischen Keramik, die Funde von Assyrien und Susa, die Denkmäler von Kleinasien, Persien, Indien, die zahlreichen Arten und Herstellungsorte des japanischen Steingutes sind vollständig mit Stillschweigen übergangen. Man darf also nur über die euro-

päischen Fayencen und sonstigen Töpfereien seit dem Mittelalter Auskunft erwarten. Im allgemeinen kann dem Dictionnaire der Vorwurf einer gewissen Ungleichmässigkeit und Nachlässigkeit in der Durcharbeitung nicht erspart werden. Einzelne Künstler haben eigene Besprechungen erhalten, während andere nur unter dem Stichworte der Fabrik, in welcher sie thätig waren, zu finden sind; eine Ursache für diese verschiedenartige Behandlung lässt sich nicht erkennen. Auch kommen Verweise auf Artikel vor, die nicht vorhanden sind; so fehlt der Erfinder des rothen Steinguts in Deutschland, Boettger, obwohl in dem Artikel Boccaro genauere Mittheilungen unter seinem Namen versprochen werden.

Sehr ausführlich und vollständig ist wie natürlich Frankreich behandelt. Unrichtig ist nur, wenn Saargemünd noch in das Departement Meurthe et Moselle verlegt wird; durch einen ähnlichen geographischen Lapsus ist auch Kiel noch als dänisch bezeichnet. Für Holland hat sich der Verfasser genau an die Monographie über Delft von H. Havard gehalten, so genau, dass auch einzelne Irrthümer Havard's in das Dictionnaire übergegangen sind, wie der Artikel über Frytom beweist. (Das bezeichnete Hauptwerk des Fred. van Frytom befindet sich nicht im Haag, sondern im Reichsmuseum zu Amsterdam.)

Auch die Artikel über die italienischen Majoliken sind nicht einwandsfrei. Dass die ausgezeichneten Arbeiten Molinier's auf diesem Gebiete nicht die genügende Beachtung gefunden haben, zeigen die Artikel über Pesaro, Castel Durante, Venedig und die Künstlerfamilie der Fontana. Der beste und einflussreichste Künstler auf dem Gebiete der Figurenmalerei in Urbinater Art, Nicolo da Urbino, ist weder bei Urbino, noch bei Castel Durante noch unter den Fontana erwähnt; bei Venedig ist einer der fruchtbarsten Meister, Domenigo da Venezia, vergessen, ebenso wie die charakteristischen Arbeiten dieser Stadt, die in Blau auf grauer Glasur gemalten Majoliken, von welchen das South Kensington Museum bezeichnete Stücke besitzt.

Die führende Stellung der Fabriken von Faenza in den zwei ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts hat Garnier völlig verschleiert durch die Bemerkung, dass »die figürlichen Malereien von Faenza seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts leicht mit denjenigen von Urbino zu verwechseln sind«, obwohl es ihm nicht verborgen bleiben konnte, dass Urbinater Majoliken aus so früher Zeit überhaupt nicht existiren. Die bekannte Marke der Casa Pirota hat er zwar abgebildet, ohne sie aber dieser Bodega zuzuweisen. Bei Forli wären noch die Signaturen der im Museum zu Ravenna befindlichen Stücke aufzunehmen gewesen. Von den Fabriken der späteren Zeit fehlen Nove und Treviso.

Weitaus am schlimmsten ist Deutschland weggekommen. Aus vielen Mittheilungen, die der Verfasser über deutsche Fabriken macht, ist zu erkennen, dass er den Arbeiten von Demmin gefolgt ist, vor deren Unzuverlässigkeit bereits Darcel vor langen Jahren gründlich gewarnt hat. Dieser Quelle verdankt er die Steinzeugmanufactur von Regensburg, die niemals existirt hat, das falsche Gründungsdatum der Fabrik von Höchst (1720 statt 1746), die Angabe, dass diese (im Jahre 1796 eingegangene) Manufactur im Jahre

1794 durch den General Custine zerstört worden, obwohl dieser bereits zwei Jahre vorher in Paris enthauptet worden war, und eine lange Reihe ähnlicher Irrthümer, die in neueren Werken längst richtig gestellt sind. An die Irrthümer reihen sich die Unterlassungssünden: es fehlen von deutschen Fayencefabriken Münden a. Weser, Kassel, Kelsterbach in Hessen, Fulda, Offenbach, Greilsheim, Hottenheim, in Norddeutschland Stockelsdorff, Jever, Schwerin, Rheinsberg, Proskau und Königsberg. Die Ofentöpferei ist nur in dem Artikel über Nürnberg erwähnt; die Hauptmeister, wie Hans Kraut in Villingen, die Familie Pfau in Winterthur sind nicht aufgenommen. — Die Geschichte des niederrheinischen Steinzeuges ist in der Einleitung nach Schuermans im wesentlichen richtig dargestellt; um so verwunderlicher ist es, dass im Text des Dictionnaire die unklarsten Ansichten darüber ausgesprochen sind, obgleich der Verfasser hier nicht wie bei den Fayencen auf ein in Zeitschriften zerstreutes Material angewiesen war, sondern alle Nachrichten über das deutsche Steinzeug wohlgeordnet in dem englischen Prachtwerk von Solon vereinigt sind.

Da, wie bereits erwähnt, das rothe Steingut von Boettcher und dessen deutsche Nachahmungen übersehen wurden, darf es nicht Wunder nehmen, dass e gleichartigen Erzeugnisse von Ary de Milde in Holland und von Ehlers in England dasselbe Schicksal getroffen hat.

Die Art der Illustration hat den Vorzug der Neuheit für sich. Der Verfasser hat auf 20 farbigen Tafeln 150 »motifs variés«, d. h. Theile von Randmustern, einzelne Blümchen, Fragmente von Landschaften und Figuren in treffender Wiedergabe nach dem Decorationsprincip der Streumuster zusammengestellt oder vielmehr zusammengepresst. Auch abgesehen davon, dass einige Motive falsch bezeichnet sind (Gubbio statt Deruta, Cafagiolo statt Faenza auf Tafel XIV) und dass andere von Fayencen solcher Fabriken aufgenommen sind, die im Texte fehlen (Winterthur auf Tafel XVII, Stockelsdorff auf Tafel XVIII), lässt sich aus diesem Verfahren ein Vortheil nicht ersehen. Auch ein Eingeweihter wird sich in diesem Wirrwarr von abgerissenen Motiven kaum zurecht finden, wie viel weniger ein Laie. Weniger wäre in diesem Falle mehr gewesen. *O. v. Falke.*

Zeitschriften.

Archivio storico dell' Arte diretto da Domenico Gnoli. Anno VI. 1893. Roma. Danesi Editore gr. 4°. 468 S. mit zahlreichen Textillustrationen und Tafeln ausser Text.

Seit wir an dieser Stelle (Bd. XI, S. 314) das Erscheinen des ersten Heftes dieser Zeitschrift anzeigten, hat sie nach Besiegung mancher Hemmnisse, die sich im Beginne ähnlichen Unternehmungen entgegenzustellen pflegen, ihre Ziele unentwegt verfolgt und kann nunmehr auf die stattlichen sechs Bände, in denen die Studien und Forschungen der um ihren verdienstvollen Herausgeber geschaarten in- und ausländischen Mitarbeiter vereinigt vorliegen, mit berechtigtem Stolze, als auf den besten Beweis ihrer Lebensfähigkeit hinweisen. Um den geneigten Leser von der Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit ihres Inhaltes zu überzeugen, geben wir in Folgendem eine gedrängte Ueber-

sicht der hervorragendsten, in dem letzten Bande derselben enthaltenen Aufsätze, eine Uebersicht, die wir von nun an alljährlich regelmässig zu wiederholen beabsichtigen.

Eröffnet wird der VI. Band mit einem Berichte Um. Rossi's über das Museo nazionale in Florenz während des Trienniums 1889—1891, worinnen nicht nur die zumeist durch Ueberweisung aus den Vorräthen der Magazine erfolgten Bereicherungen der Sammlung besprochen, sondern auch manche ihr seit langem angehörende Werke neu bestimmt werden. (Eine Uebersicht der dem Museum durch das Vermächtniss Carrand zugefallenen Schätze hatte derselbe Verfasser schon früher in Band II und III des Archivio gegeben.) Unter jenem Zuwachs aus den Magazinen wären hervorzuheben die von Ben. da Majano für die Porta dell' Udienza im Pal. vecchio gearbeitete Statue der Giustizia (wovon Schmarsow vor einigen Jahren im Cambio zu Perugia eine Replik in Thon von demselben Meister nachgewiesen hat; als von der gleichen Stelle herstammend hat Rossi auch die beiden Marmorgruppen von je zwei Guirlanden tragenden Genien einen Kandelaber flankirend erkannt), der von Wickhoff (Zeitschrift für bild. Kunst, Neue Folge Bd. I) als Mino da Fiesole agnoscirte »Maneken piss« aus der Galleria degli arazzi, wo er als römisches Decorationswerk galt, das verrocchieske Madonnenrelief aus Poggio imperiale, eine über lebensgrosse Marmorbüste Giul.'s de Medici von unbekanntem Meister und geringer Arbeit, und eine Bronzestatuette (60 cm hoch) des Täufers, die Rossi geneigt ist, dem Michelozzo zuzutheilen, während sie uns vielmehr der paduaner Bronzegiesserschule, vielleicht dem Bellano anzugehören scheint. Unter den Neubestimmungen Rossi's sind die wichtigsten die der bisher als Annalena Malatesta von Vecchietta geltenden Bronzebüste als das von Vasari in der Grossherzogl. Guardaroba angeführte Bildniss der Mutter Cosimo's de' Medici, Contessina de' Bardi, von Donatello, eines Bronzeamorino auf einer Muschel als Arbeit desselben Meisters (in Grösse, Stellung, Attribut, seinen Putten am Taufbecken in Siena ganz analog), und der in mehreren Exemplaren vorhandenen kleinen Bronzen eines flötenspielenden Satyrs (richtiger Marsyas) von Ant. Pollajuolo als dessen im Inventar Lor.'s de' Medici verzeichneten »Ignudo della paura.« — L. Beltrami berichtet unter Vorlage guter Lichtdrucke über die in den letzten Jahren durchgeführte Restaurirung von Borgognone's grandioser Apsisfreske in S. Simpliciano zu Mailand, die Krönung Maria's darstellend. Fr. Malaguzzi Valeri gibt unter Mittheilung der betreffenden Urkunden die Geschichte der Erbauung der Façade der Madonna di Galliera zu Bologna (1510—1518), als deren Meister ein Donato da Cernobbio erscheint. W. Bode erkennt nun in dem Bronzerelief der Grablegung Christi im Carmine zu Venedig, das er früher glaubte dem Jac. Sansovino unter Einfluss der älteren Florentiner, namentlich des Donatello, zuschreiben zu sollen, die Hand Verrocchio's. Er bestimmt dessen Entstehung zwischen den Jahren 1474 und 1475, und wird durch den Vergleich desselben mit dem unter Leonardo's Namen gehenden Stuccorelief der Discordia im South-Kensington-Museum (Nr. 251, 1876) und dem Bronzerelief des Parisurtheils bei Dreyfus darauf geleitet, auch diese beiden Werke dem Verocchio zuzutheilen. — Die bisher ganz unbekannte

künstlerische Persönlichkeit eines der vielen im Ausgange des Quattrocento zu Rom thätigen Bildhauer, des Luigi Capponi aus Mailand bestimmt D. Gnoli aus den ihm theils laut den aufgefundenen und hier mitgetheilten urkundlichen Zeugnissen sicher angehörenden (Grabmal Brusati in S. Clemente, 1485, Altar Buttaroni für S. Maria delle grazie 1496), theils ihm hiernach aus Stilanalogie zuzuschreibenden Arbeiten (Madonnenrelief an S. Maria delle grazie, Relief Papst Leo's I. in der Capp. di S. Giovanni des lateran. Baptisteriums, Predella am Altar des hl. Gregor in S. Gregorio, Grabmal Bonsi ebendort, Büste Lor. Colonna's in der Vorhalle von SS. Apostoli, Ciborienaltar in SS. Quattro Coronati, Oeltabernakel in S. Maria delle grazie, Ciborium in S. Maria di Monserrato).

Ueber die Zeichnungen des im Kupferstichcabinet zu Stuttgart aufbewahrten Skizzenbuches eines zwischen 1568 und 1579 in Italien, hauptsächlich in Rom weilenden niederländischen Malers berichtet der Verfasser der gegenwärtigen Besprechung, indem er dem genauen beschreibenden Verzeichniss der einzelnen Blätter eine Uebersicht über alle uns bisher bekannt gewordenen ähnlichen künstlerischen Quellenwerke aus der Zeit der Renaissance, soweit sie sich mit den Ueberresten der Antike in Italien befassen, nach den drei Rubriken der architektonischen, archäologischen und malerischen Aufnahmen geschieden, vorausschickt. Jg. Benv. Supino sucht die bisher ziemlich im Argen gelegene Geschichte und Chronologie der Intarsiaarbeiten für die Kathedrale zu Pisa auf Grund der aus dem Archivio dell' Opera geschöpften urkundlichen Zeugnisse zu klären. Hiernach ist die von Vasari behauptete Mitwirkung Giul.'s da San Gallo an denselben ausgeschlossen. Das eigentliche Chorgestühle arbeiteten von 1478—1515 Michele Spagnuolo, Checco di Toledo, Giov. di Bart. Vanni, Dom. di Mariotto, Guido da Sarravallino und die Brüder Giov. und Lorenzo di Michele Spagnuolo. Was jetzt davon vorhanden, wurde nach dem grossen Brande vom Jahre 1596 aus den ursprünglichen Bestandtheilen zusammengeflickt. Von den vielen sonst noch für die Kathedrale hergestellten Intarsiawerken, als Dreisitzen, Kapellengestühl, Sakristeischränken, Bischofsstühlen u. s. w. sind von Giul. da Majano's Arbeiten aus den Jahren 1470 und 1477 noch übrig drei Tafeln mit Prophetenhalbfiguren an dem Gestühl der Seitenwände (zweite rechts und erste links), von Francesco di Giovanni, genannt il Francione, ebendaselbst sechs Tafeln eines Priorensitzes mit Halbfiguren der freien Künste (1471—1475), von Baccio Pontelli's Sedia (1471—1475) drei Tafeln mit Halbfiguren von Glaube, Liebe und Hoffnung am Gestühl des Kuppelpfeilers gegen Capp. S. Ranieri zu. Ausserdem ist — obwohl auch nicht mehr ganz in ursprünglicher Gestalt, sondern nach dem Brande restaurirt — der prachtvolle Bischofsstuhl gegenüber der Kanzel, 1536 von G. B. del Cervelliera gearbeitet, erhalten.

In einer durch mehrere Nummern des Archivio gehenden, an feinen Bemerkungen reichen Studie behandelt G. Frizzoni zuerst die Werke der Koryphäen der spanischen Malerei, dann diejenigen der verschiedenen italienischen Meister in der Galerie des Prado. Neue Studien über Michelozzo bringt A. Schmarsow, in deren erster er den durch urkundliche Zeugnisse verbürgten Aufenthalt

des Meisters im Jahre 1464 zu Ragusa behandelnd die rundbogige Arcadenhalle am Pal. rettorale als ein Werk seiner Conception und Ausführung, eines ihrer Säulencapitelle als eigenhändige Arbeit desselben, zwei andere, sowie einige der Wandcapitelle für die Rippen des Gewölbes, und den Kämpferfries der Eingangsthüre zum Hofe als solche seiner Gehilfen nachweist, die er sich von Padua, aus der Schaar der dortigen Schüler Donatello's verschrieben haben mochte, während dem 1435 errichteten ursprünglichen Baue Onofrio's di Giordano, genannt Onosiforo Napoletano, nur noch die bei ihrer Wiederverwendung wahrscheinlich gekürzten Säulenstämme angehören, und das von gothischen Fenstern durchbrochene Obergeschoss dem Nachfolger Michelozzo's im Ausbau des Palastes, Giorgio da Sebenico zugesprochen werden muss. Die zweite Studie Schmarsow's verbreitet sich über die Arbeiten Michelozzo's in Montepulciano. Ausser dem Grabmal Aragazzi, das der Verfasser ausschliesslich Michelozzo zuschreibt und in dem er, sowohl was die Composition als die technische Ausführung seiner Reliefs betrifft, den Meister vielmehr in den Bahnen Luca della Robbia's als seines Ateliergenossen Donatello wandelnd nachweist, möchte Schmarsow als Werke Michelozzo's auch noch die Lünette über dem Hauptportal von S. Agostino mit den Halbfiguren der Madonna, des Täufers und des hl. Augustinus in Terracotta, und die Façade derselben Kirche, mit Ausnahme des erst 1508 hinzugefügten obersten Stockwerks sammt dessen Giebelabschluss, in Anspruch nehmen. Was die durch die Tradition dem Pasquino da Montepulciano zugeschriebene Lünette anlangt, so rechtfertigen die Stilanalogien mit den Gestalten des Aragazzigrabmals die Attribution Schmarsow's vollkommen, während bei der Façade das Auftreten gothischer Formen an dem zweiten Geschoss über dem durchaus in der Sprache der Frührenaissance durch Pilaster mit darübergelegtem Gebälke gegliederten untersten Stockwerke uns die Autorschaft eines so entschiedenen Vorkämpfers für den neuen Baustil, als welcher sich der Meister in allen seinen architektonischen Schöpfungen erweist, zum mindesten zweifelhaft erscheinen lässt. — In einem Aufsatze über S. Maria delle grazie zu Mailand bringt L. Beltrami aus einer bisher wenig beachteten handschriftlichen Chronik im Mailänder Staatsarchiv einige neue Daten betreffend den Umbau des Chores durch Lodovico il Moro bei. Ausserdem gelingt es ihm, gestützt auf einen bisher übersehenen Rest des ursprünglichen Chorbaues, dessen wahrscheinliche Gestalt und somit den bisher unbekannten Grundplan der Kirche, wie sie von 1464 bis 1490 noch durchaus im Stilcharakter, wenn auch nicht mehr in den Detailformen, der Gothik erbaut worden war, zu restituiren.

Paolo Fontana sucht in einer längeren »Il Brunelleschi e l'architettura classica« betitelten Studie nachzuweisen, dass die Vorbilder für die Conceptionen sowohl als die Detailformen der Schöpfungen des Urhebers der Wiedergeburt der Baukunst vielmehr in den Werken der sog. toscanischen Protorenaissance (Baptisterium, S. Giovanni, SS. Apostoli, San Miniato u. s. w.), als in denen der römischen Architektur zu suchen seien. Ja er ist sogar geneigt, in Folge dessen die Bedeutung des längeren Aufenthaltes des Meisters in Rom für die Ausbildung des durch ihn eingeführten Baustils wenn nicht

ganz zu leugnen, so doch auf ein Minimum herabzusetzen, und dem Berichte Manetti's über diese Episode des Lebensganges Brunelleschi's, der für ihn geradezu den Anschein einer novellistischen Erzählung hat, wenig oder keinen Glauben zu schenken. Uns scheinen die Ausführungen Fontana's weit über das Ziel hinauszuschiessen, mögen sie auch ein Körnchen Wahrheit in dem — übrigens nicht durch ihn allein und zuerst, aber allerdings nicht in dem von ihm beliebten exclusiven Maasse betonten — Einfluss jener frühmittelalterlichen Bauten auf die schöpferische Phantasie des grossen Meisters enthalten. — Jg. Benv. Supino bespricht zwei Madonnenstatuen, deren eine, elfenbeinerne, in der Sacristei des Domes zu Pisa er urkundlich als eine Arbeit Giov. Pisano's nachweist, während er die zweite, marmorne, die von dem Façadengiebel der Kirche S. Maria della spina in den Campo Santo übertragen wurde, sowohl diesem Meister, als Nino Pisano, denen sie bisher zugeschrieben wurde, abspricht und sie viel wahrscheinlicher für ein Werk Andrea Pisano's erklärt. — Al. Vesme handelt in einer sehr ausführlichen Studie über die Malerfamilie Van Loo und ihre Arbeiten in Piemont, wo sie durch drei Generationen hindurch wirkte und zahlreiche Spuren ihrer Thätigkeit hinterliess. — Fritz Harck bespricht im letzten seiner sich mit den Bildern italienischer Meister in deutschen Privatgalerien beschäftigenden Beiträge fürs Archivio diejenigen im Schlosse zu Sigmaringen; P. Kristeller behandelt in einer Studie über die Anfänge des Kupferstichs in Italien eine Gruppe von Stichen Florentinischen Ursprungs aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Charakter der Malereien Masaccio's, Fra Angelico's, Ben. Gozzoli's u. A., deren Technik er aus den Goldschmiedewerkstätten hervorgegangen und ganz verschieden von derjenigen einer anderen Gruppe von Stichen nachweist, die gewöhnlich, jedoch ohne Grund dem Baccio Baldini zugetheilt werden und dem Stile Botticelli's folgen (Monte Santo di Dio, Serie der Propheten und Sibyllen u. a. m.), in jedem Falle aber um einige Dezennien jünger sind als jene erste Gruppe. Wenn sonach diese jedenfalls vor 1450 anzusetzen ist, so fällt damit die Glaubwürdigkeit der Erzählung Vasari's über die Erfindung des Kupferstiches durch Maso Finiguerra, die erst zwischen 1452—1460 erfolgt sein könnte, in nichts zusammen. Zu demselben Resultate wurde P. Kristeller übrigens auch durch eine genaue Prüfung der Niellen und ihrer Schwefelabdrücke geführt: sie brachte ihn zur Ueberzeugung, dass der Kupferstich nicht aus der Technik des Niello hervorgegangen sein könne, dass umgekehrt aber die Niellatoren sich der schon seit längerem bekannten Kunst des Kupferstiches bedient hätten, um Probeabdrücke auf Papier von ihren Metallplatten, die später niellirt werden sollten, oder von deren Schwefelgüssen zu nehmen.

Der Verfasser vorliegender Besprechung gibt eine resümirende Uebersicht aller in deutschen Fachzeitschriften über italienische Kunst im Jahre 1892 erschienenen Abhandlungen. Ad. Venturi bringt sehr werthvolle Winke und Bemerkungen über in kleineren italienischen Galerien vorhandene Gemälde. Hervorzuheben ist daraus u. a. die Zutheilung der unter Peruzzi's Namen gehenden Penelope an Beccafumi, und der dem Leonardo zugeschriebenen hl. Famili- mit lautenspielendem Engel an Boltraffio, beide in der Galerie des

Seminario zu Venedig; der Nachweis des Prototyps für die dem Giorgione zugeschriebenen Darstellungen des kreuztragenden Christus in der Galerie zu Rovigo und in Casa Loschi zu Vicenza in einem Bilde bei dem Maler De Maria zu Venedig; endlich die Zurückgabe zweier kleinen zusammengehörenden Tafeln mit der Darstellung der Geburt und des Tempelgangs Mariae in den Privatgemächern des Pal. Barberini, deren eine schon Lazzari als für die Kirche S. Maria della Bella in Urbino gemalt und von dem Cardinallegaten Ant. Barberini dorther nach Rom entführt bezeichnet und die bisher theils unter dem Namen Sandro Botticelli (!), theils Marco Zoppo gingen, an Fra Carnevale (als dessen Arbeit die eine auf Grund gleichzeitiger urkundlicher Aufzeichnungen der genannte Lazzari auch schon nachgewiesen hatte). Ig. Benv. Supino handelt ausführlich unter Beibringung von werthvollem urkundlichem Materiale von den Werken der Maler und Bildhauer aus der Zeit der Renaissance, die der Dom zu Pisa in sich birgt. Wir erfahren u. A. von einem grossen Auftrag an Matteo Civitale zur Ausschmückung sämmtlicher 22 Altarcapellen der Seitenschiffe, der jedoch nicht zur Ausführung kam (ein jetzt als Lavabo in der Sakristei verwendetes ornamentales Friesstück von grosser Delikatesse der Arbeit ist einziger Zeuge davon); von einem Ottaviano da Firenze, der als »compagno d'Antonio del Pollainolo« bezeichnet wird, und in dem wir niemand anders als den Bruder des Bildhauers Agostino di Duccio zu erkennen haben — er hatte den Engel zu giessen, der die Osterkerzensäule krönen sollte, kam aber nicht über das Wachsmodell dazu hinaus, das er 1464 ablieferte —; von Domenico di Giov. da Rovezzano (es ist der seit 1464 in Urbino und Pesaro arbeitende Dom. Rosselli), der 1463 Basis und Kapitell derselben Säule in Auftrag nahm, aber nur erstere herstellte; und werden im Detail über die sonst schon bekannten Arbeiten der Fancelli, Stagi, Pierino del Vaga, Sogliani, Beccafumi, Sodoma unterrichtet. — Den vorstehend resümirten grösseren Abhandlungen schliessen sich in jedem Hefte nicht weniger interessante Mittheilungen unter den Rubriken »Neues urkundliches Material«, »Litterarische Besprechungen« und »Verschiedenes« an. Auf ihren Inhalt näher einzugehen ist an dieser Stelle unmöglich. Es sei nur ganz kurz angeführt, dass in der ersten Rubrik u. A. A. Venturi vollständige Regesten zur Biographie der beiden Dossi bringt, D. Gnoli den Vertrag für die Wandfresken in der Sistina, Anselmi das Testament Alegretto Nuti's da Fabriano, Presutti Regesten der auf die Engelsburg und Via Alessandra bezüglichen Urkunden des vaticanischen Archivs veröffentlichen, und unter »Miscellanea« Diego Sant Ambrogio die von einer Zeichenskizze begleitete Recomposition des Grabmals Birago in S. Francesca zu Mailand gibt, dessen jetzt verstreute Bestandtheile er in früheren Studien nachgewiesen hatte (vergl. Repertorium Bd. XVI, S. 150), während D. Gnoli aus Paolo Cortese's Werk De Cardinalatu ein gleichzeitiges Zeugniss dafür beibringt, dass Luca Signorelli nicht vor 1510 in der Sistina gemalt habe, woraus es nun erklärlich wird, warum Albertini in seinem Mitte 1509 abgeschlossenen Buche De mirabilibus Romae seiner keine Erwähnung thut.

C. v. Fabriczy.

Museen und Sammlungen.

Der neue Van Dyck des Brüsseler Museums.

Seit kurzer Zeit ist das Museum zu Brüssel in den Besitz eines bedeutenden Bildes gelangt, das bestimmt ist, eine grosse Lücke der Galerie auszufüllen; diese besteht in dem Fehlen eines Porträts von van Dyck, das uns denselben auf der Höhe seines Schaffens und in dem Fache zeigt, dem er seine Berühmtheit verdankt. — Das Werk, um das es sich handelt, ist wenig bekannt, trotzdem es bisher in der Hauptstadt, im Besitz der Familie des Grafen von Ribeaucourt war. Es zeigt eine aus Vater, Mutter und fünf Kindern gebildete Familiengruppe.

Ein kleines Kind ruht auf den Knieen der in der Mitte des Bildes sitzenden Mutter. Der Mann sitzt auf der äussersten linken Seite des Bildes und spielt Guitarre. Zwischen diesen beiden Personen steht ein kleiner, die Trommel spielender Knabe, während ein kleines Mädchen sich an die Kniee der Mutter lehnt; ein wenig mehr nach rechts ein zweites, etwas älteres Mädchen, das die Hände auf ein Spinett gelegt hat; schliesslich im Hintergrund, auf derselben Seite ein kleiner Knabe, der einen Vorhang aufzunehmen scheint, hinter dessen Falten man eine Landschaft erblickt.

Dieses Gemälde ist aus den Händen der Familie Ribeaucourt direct in den Besitz des belgischen Staates übergegangen, der dafür die Summe von 200 000 Francs gezahlt hat. Man versichert, ein amerikanischer Finanzmann habe das Doppelte dieser Summe geboten, doch sei diese Offerte von den Besitzern abgelehnt worden.

Der Tradition nach würde es sich hier um die Darstellung des Kanzlers Christyn, einer der Vorfahren der Ribeaucourt (1622—1690) handeln. Doch genügt die einfache Anführung dieser Daten, um festzustellen, dass van Dyck, der im Jahre 1641 starb, nichts mit der Ausführung dieses Bildes zu thun gehabt haben kann. Denn der dort dargestellte Mann ist wenigstens doppelt so alt, als Christyn es im Jahre des Todes des Meisters war.

Wie steht es nun aber nach Wegfall obiger Hypothese mit dem Anrecht des Malers auf unser Gemälde?

Von vornherein war es auffallend, wie wenig Verwandtschaft dieses Familienbild mit den sonstigen Werken des Meisters zeigte. Zur Erklärung dieses Umstandes führte man an, dass das Bild ein Jugendwerk sei, dass van Dyck zu dieser Zeit seiner Laufbahn unter dem Einfluss des Rubens gestanden habe. In der That lassen einige Parthien des Bildes auch viel eher auf diesen letzteren schliessen, als auf den Künstler, dem man es jetzt zuschreibt

So erinnern z. B. die Hände der sitzenden Frau und das auf ihren Knieen ruhende Kind viel mehr an die Manier des Lehrers, als an die des Schülers.

Auch das Colorit ist nicht dasjenige van Dyck's zu irgendwelcher Zeit seiner Laufbahn. Weder das warme Braun seiner Jugendwerke, noch das Silbergrau seiner späteren Zeit ist vorhanden. Noch weniger ist der Charakter der Köpfe, die Ausführung der Hände, die fehlende Harmonie in der Anordnung im Stande, die Erinnerung an van Dyck aufkommen zu lassen, wenn man die subtilen Werke dieses wunderbaren Künstlers im Gedächtniss hat. Van Dyck liebte es, seine Modelle zu verschönern, ihnen eine gewisse Distinction zu verleihen, eine Grazie, deren Mangel sich besonders unangenehm in einem so wichtigen Werke fühlbar macht, das seinen Namen trägt. Von vornherein fiel diese Thatsache den Kennern auf. Weder in den Händen der Kinder z. B., noch in der Behandlung der Stoffe war jene abwechselnd zarte und kräftige Ausführung zu finden, die van Dyck unter den Portraitisten fast einzig in seiner Art erscheinen lässt. Einige nannten den Namen des Cornelius de Vos, andere den Meister des räthselhaften Familienbildes der Pinakothek zu München, das nacheinander so vielen vlämischen Künstlern zugeschrieben worden ist.

Was die Lösung des Räthsels besonders erschwert, ist, dass die Hauptparthie des Bildes: die sitzende Frau, das auf ihren Knieen ruhende Kind, die beiden neben ihr stehenden kleinen Mädchen und der kleine Knabe im Hintergrund in der Composition identisch sind mit der Mittelgruppe des Familienportraits des Balthasar Gerbier zu Windsor, einem noch ausgedehnteren Werke, da sich auf ihm neun Kinder befinden. Man hat dieses Bild nacheinander van Dyck und Rubens zugesprochen und streitet es heute dem einen wie dem andern ab.

Das Bild von Windsor ist in Wahrheit die erweiterte Composition eines Rubens'schen Bildes, das Mac Ardell als die Familie des B. Gerbier gestochen hat und das in London als die Maitresse von Buckingham mit ihren Kindern zum Verkauf kam. Rooses spricht dieses Bild ausdrücklich dem Rubens zu (Nr. 956) und bestreitet ebenfalls die Zuschreibung des Bildes von Windsor an van Dyck.

Sehr sonderbar ist es, dass auf dem Brüsseler Bilde die Personen gar nicht dieselben sind, wie diejenigen des Gemäldes zu Windsor. Trotzdem die Frau und die Kinder dieselbe Stellung einnehmen, haben sie andere Gesichter. Die auf dem Brüsseler Bilde eher hässliche als hübsche Frau sieht den Beschauer an, während diejenige in Windsor fast im Profil erscheint. Ebenso haben die Kinder andere Gesichter; das Spinett spielende Mädchen ist ein wenig nach rechts gerückt, um das Spinett zwischen ihr und der Mutter einzufügen. Auch der Guitarre spielende Mann ist nicht Gerbier. Er allein erinnert an van Dyck, mehr noch durch seine Stellung, als durch die Ausführung, die für van Dyck nicht gerade hervorragend genannt werden kann.

Seinem Totaleindruck nach gehört das Werk unter die sehr zweifelhaften und ist seine Ausstellung in einem grossen belgischen Museum unter dem Namen des berühmten Portraitisten, den es würdig repräsentiren soll, durchaus nicht mit Freuden zu begrüssen. *H. Hymans.*

Ausstellungen und Versteigerungen.

Burlington Fine Arts Club. London.

Dieser Club hat Ende Mai wieder eine seiner interessanten Ausstellungen eröffnet und einen Theil des ungeheuren in den englischen Privatsammlungen vergrabenen Kunstmaterials an das Licht gezogen. Die Ausstellung brachte diesmal Werke der benachbarten Schulen von Ferrara und Bologna aus der Zeit von 1440—1540 und umfasste Gemälde und Zeichnungen beider Schulen, sowie auch Medaillen der Familien Este und Bentivoglio. Ein äusserst nachahmenswerthes Beispiel für jede Sonderausstellung bildete der Versuch, ein möglichst abgerundetes Bild beider Schulen durch eine Ausstellung aller existirenden Photographien nach Werken ihrer Meister zu geben. Dieses Material zusammengebracht und soweit möglich chronologisch geordnet zu haben ist das Verdienst von Mr. Herbert F. Cook, der auch der Verfasser des mit grosser Sachkenntniss zusammengestellten Kataloges ist. Dieser enthält ausser den von Mr. Cook redigirten Theilen ein kurzes historisches Vorwort von Adolfo Venturi sowie einen Führer durch die Ausstellung, deren Werke er im Zusammenhange bespricht, von Mr. R. H. Benson.

Verschiedene der ausgestellten Werke sind der neueren Forschung schon bekannt, eine ganze Anzahl tritt aber zum ersten Male an das Licht, darunter einige sehr bedeutende. Ich konnte leider die Eröffnung der Ausstellung nicht abwarten, daher sind mir die Zeichnungen und Medaillen wie auch einige wenige Bilder unbekannt geblieben; der Liebenswürdigkeit des Clubs verdanke ich es, dass ich die Bilder schon bei ihrer Einlieferung in aller Ruhe sehen konnte.

Ueberwiegend sind die Werke der Ferraresen. Als deren frühester Repräsentant erscheint in dem Kataloge der seltene Galasso Galassi mit einer Anbetung der Könige (Nr. 1, Mr. J. Stogdon). Das figurenreiche Bild hat die engste Verwandtschaft mit den Gestalten des Petrus und Johannes in der Unterkirche von S. Stefano in Bologna, die gemeinhin dem Galasso Galassi zugeschrieben werden und von denen das zweite mit zwei G bezeichnet ist. Unser Bild zeigt einen Meister, der seine Erziehung wohl von der Squarcione-Schule ableitet, in der Landschaft und dem schweren Colorit aber auch enge Berührungspunkte mit Cossa aufweist. Auf dem Oberschenkel eines Pferdes finden sich hier zwei verschlungene G ganz ähnlich denjenigen der Johannes-

Gestalt in Bologna und diese Bezeichnung erhöht bei den sonstigen Berührungspunkten mit den in Bologna befindlichen, dem Galassi zugeschriebenen Bildern (auch der hl. Apollonia der Pinakothek in Bologna) die Wahrscheinlichkeit, dass wir auch in der Anbetung der Könige ein Werk dieses Meisters vor uns haben.

Von Francesco Cossa, von dem die National-Gallery die herrliche Tafel mit dem hl. Hyacinth besitzt, brachte die Ausstellung leider kein Werk; hingegen waren seine beiden grossen Zeitgenossen Cosma Tura und Ercole Roberti sehr gut vertreten. Die zwei Bilder Tura's habe ich früher schon in dem Katalog seiner Werke (Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlungen IX. Bd. 1888) unter Nr. 46 und 47 erwähnt; es sind ein viertheiliges kleines Bild mit der Verkündigung und zwei Heiligen (Nr. 5, Sir F. Cook) und ein Rundbild mit der Flucht nach Egypten (Nr. 6, R. H. Benson). Zwei andere zu diesem gehörige Tondi hat Venturi kürzlich in Rom entdeckt und im zweiten Hefte (1894) des Archivio Storico publicirt. Von Ercole Roberti's Werken gehören zwei der hier ausgestellten gleichfalls der Sammlung Sir F. Cook's in Richmond an und habe ich sie ebenfalls bereits früher besprochen (Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlungen V. Bd. 1884): Medea, ihre beiden Knaben an der Hand über brennende Trümmer schreitend (Nr. 7) und eine Geisselung Christi (Nr. 10). Ersteres gehört derselben Zeit an wie der Tod der Lucretia in Modena und da auch die Maasse übereinstimmen, wird es wohl demselben Cyclus von Darstellungen aus der alten Geschichte entstammen, den Ercole Roberti in Sassuolo malte. Ob die Geisselung Christi ein eigenhändiges Werk des Roberti ist, möchte ich nicht entscheiden. Wiewohl sie coloristisch (besonders das auch bei Costa so häufig vorkommende Rübenroth) und auch wegen der flüssigeren weichen Behandlung sich nicht völlig mit dem Bilde, das der Meister uns gemeinhin bietet, deckt, sind andererseits die Formen der Gliedmassen, des Ohres, die Hände und eine Menge von Einzelheiten so völlig im Charakter Roberti's, dass man bei der hohen Qualität des Bildes wiederum nicht an namenlose Schülerhände denken mag. Erschwert wird das Urtheil noch dadurch, dass sich einige ganz fremdartige Elemente in das Bild eingeschlichen haben, Figuren der Geisselung und des Hintergrunds, die den Stichen Schongauer's B. 12 und B. 15 entlehnt sind. Ich möchte aber doch glauben, dass wir es mit einem eigenhändigen Werke Roberti's aus späterer Zeit zu thun haben. Das dritte Werk Roberti's, die Pietà der Liverpool Institution (Nr. 8), zu den Dresdner Predellen gehörig, ist auch schon bekannt und im Archivio Storico 1889, S. 358 abgebildet. Studien zu dem Körper Christi finden sich in den Zeichnungen des Herrn v. Beckerath in Berlin (abgebildet ebenda, S. 347, hier ausgestellt unter Nr. 74) und im British Museum.

Ein viertes Bildchen, welches den Namen Ercole Roberti's meiner Ansicht nach mit Recht trägt, ist ein kleines miniaturartig feines Diptychon (Nr. 11, Charles Eastlake Smyth); der linke Flügel zeigt die Geburt Christi, der rechte Christus von zwei Engeln im Grabe gehalten mit dem davor knieenden hl. Hieronymus. Die Bildchen sind hervorragend wegen der Feinheit der Aus-

führung und der gedämpften herrlich zusammengestimmten Farben und scheinen der gleichen Periode wie die Dresdner Predellen anzugehören.

An dieser Stelle wird am besten ein Bild betrachtet werden, das Morelli dem Roberti zuschrieb und das ich auch früher schon erwähnt habe (Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlungen Bd. V. 1884). Es ist das im Besitz Mr. Salting's befindliche Concert (Nr. 14). Nach wiederholter genauer Prüfung neige ich bestimmt zu der Ansicht des Kataloges, dass wir es hier mit einem ganz frühen Werke des Lorenzo Costa zu thun haben. Die Aehnlichkeit mit der thronenden Madonna mit den Stifterporträts der Bentivoglio in S. Jacopo in Bologna ist in jeder Beziehung zu frappant und ausserdem stimmt die Form der Hand, — fleischige breite Mittelhand mit kurzen verjüngten Fingern — durchaus nicht zu Roberti, wohl aber zu Costa.

Von diesem brachte die Ausstellung ein ganz hervorragendes Porträt (Nr. 15, Mrs. Cohen) aus seiner Mantuaner Zeit, das geradezu als Ausgangspunkt für weitere Porträtbestimmungen seiner Hand dienen kann, so schlagend ist seine Hand hier ausgeprägt. Es zeigt das Brustbild eines bartlosen Mannes mit zwei Warzen auf der linken Backe, ein wenig nach links gewandt, in dunklem grauvioletten Gewand und schwarzer Kappe, warmbraunem Fleischton mit tiefbraunen Schatten und den charakteristischen rothen Lasuren Costa's auf den Backen, der Nase und den Augenlidern; dargestellt ist der Arzt Battista Fiera aus Mantua, wie der Stich nach diesem Porträt auf dem Titelblatte des Buches »Baptistae Fierae Mantuani Medici etc. etc. Patarii. Typis Sebastiani Sardi 1649« beweist. Das Bild befand sich früher in Mailand und ist während der österreichischen Occupation verkauft worden. Ein anderes, dem Meister selbst zuzuschreibendes Bild, ist der im Grabe von zwei Engeln gehaltene Christus (Nr. 16, R. H. Benson), während ein in gleichem Besitze befindliches Halbfigurenbild der Taufe Christi (Nr. 19) nur das Werk eines Namenlosen aus der Costa-Francia-Schule ist. Nr. 17, weibliches Brustbild, für welches Crowe und Cavalcaselle den Namen des Boateri vorschlagen, scheint mir dem Ercole Grandi sehr nahe zu stehen und bei Nr. 18, dem Brustbilde einer weiblichen Heiligen, fügt der Katalog dem Namen Costa's ein Fragezeichen bei. Hiermit muss man sich einverstanden erklären, so nahe das Bild auch dem Meister selbst steht. Beide Bilder entstammen der Galerie von Hampton Court. Mit einigen guten kleinen Bildern ist Mazzolino vertreten: Der Zinsgroschen und die Geburt Christi (Nr. 38 und 39, Ludwig Mond), eine grössere Geburt Christi (Nr. 41, Capt. Holford), die Disputation im Tempel (Nr. 42, Earl of Northbrook), endlich eine sehr feine hl. Familie mit den hl. Rochus und Sebastian, bezeichnet und datirt 1521, aus der Sammlung Costabili (Nr. 40, Lord Wimborne). Hier wird sich am besten ein kleines Meisterwerk einreihen lassen, das einem unbekannten Meister angehört (Nr. 12, W. M. Conway). Die Madonna mit dem Kinde sitzt auf hohem, mit Goldmosaiken geschmücktem Thron, über dem sich ein Baldachin mit kugelförmig zusammengeballten Eckzipfeln spannt. Zu den Füssen des Thrones stehen zwei Männer in braunrothem Talar und ebensolchen Kopftüchern; im Hintergrunde hügelige Landschaft in der links St. Hubertus mit dem Hirsch, rechts St. Georg mit Drachen.

Es ist ein eigenthümlich poetisches Bildchen von erster Schönheit und vorzüglicher Erhaltung, goldig warm im Ton und sehr fein in der Ausführung. Im Faltenwurf und dem kräftigen Braunroth zeigt es Abhängigkeit von Costa, während die Madonna und der breite runde Kopftypus, wie die feingestrichelten goldenen Lichter an Mazzolino erinnern. Es muss einem unter ferraresischem Einflusse stehenden Meister aus den Marken angehören. Derselben Gegend entstammt eine grosse Verkündigung (Nr. 34, Henry Wagner). Hierauf deutet vor Allem die mit Mosaiken geschmückte Architektur; die Köpfe sind leider total übermalt, doch ist in ihnen noch der Einfluss Costa's erkennbar, der sich auch deutlich in der Farbenscala zeigt. Das Bild gehört keinem grossen Meister, doch ist es immerhin bedauerlich, dass die z. Th. zerstörte Inschrift uns seinen Namen nicht erkennen lässt; sie lautet: Sumptibus masi de Cogliano, per manus Michaelis d. Bal . . . . . de Argenta Año dñi 1522. Wir haben hier also einen Landsmann des Antonio Aleoti d'Argenta vor uns, von dem ein 1498 datirtes Bild im Ateneo zu Ferrara existirt. Von dem von den Localschriftstellern als ferraresischen Rafael vergötterten, aber mit geringen Ausnahmen immer langweiligen und einförmigen Garofalo brachte die Ausstellung zu ihrem Vortheil nur wenige kleinere Werke. Unter diesen sind hervorzuheben der hl. Jacobus (Nr. 47 Earl of Northbrook) ein frühes gutes Bild, die Verkündigung auf zwei kleinen Rundbildern (Nr. 43, Lord Wimborne) und die hl. Familie mit der hl. Anna (Nr. 44, Earl of Northbrook).

Zahlreich sind die Werke, welche dem Hauptmeister der Schule im 16. Jahrhundert, Dosso Dossi, zugeschrieben werden. Solange freilich das Verhältniss der beiden Brüder Dosso und Battista nicht mehr geklärt ist als bisher, wird die Abgrenzung des Einen oder des Andern stets ein rein subjectives Urtheil zu Tage fördern und mag daher das meinige auch von anderer Seite leicht angefochten werden. Drei der hier ausgestellten Bilder möchte ich für eigenhändige Werke Dosso's in Anspruch nehmen, da sie ganz seiner phantastischen Sinnesart entsprechen. Vor allem die herrliche Circe im Walde (Nr. 54, R. H. Benson). Circe, nackt, mit einem Blumenkranz im Haar, sitzt am Waldrande, eine Tafel mit Inschriften haltend, zu ihren Füssen ein cabbalistisches Buch; um sie herum allerlei Gethier, im Hintergrund eine herbstliche Waldlandschaft. Die Composition ist so im Geiste Dosso's, dass man wohl nur an ihn denken kann, auf den auch das leuchtende Colorit und die breite meisterhafte Ausführung weisen. Das Gleiche gilt von dem herrlichen Bilde (Nr. 55, Earl of Brownlow), das ich, wie auch die Circe, schon früher in der Sammlung des verstorbenen Mr. Graham sah, und das offenbar eine Scene aus dem Ariost vorstellt. Es ist ein Bild von einer selbst für Dosso seltenen Farbengluth. In Colorit und Qualität steht diesem Bilde eine Anbetung der Könige gleich (Nr. 63, Ludwig Mond), die mir der gleichen Zeit anzugehören scheint wie sein Hauptbild im Ateneo von Ferrara. Zu den eigenhändigen Werken Dosso's möchte ich auch die beiden aus Hampton Court stammenden Bilder Nr. 58 und 61 rechnen, ein männliches Porträt und die Halbfigur des hl. Wilhelm in Rüstung.

Ein grosses quadratisches Bild mit einer räthselhaften Composition hat

der Marquis of Northhampton ausgestellt. Kann es Vertumnus und Pomona vorstellen? Unter einem Citronenbaum sitzt eine alte halbnackte Frau, die Hände schützend über ein mit dem Kopf in ihrem Schoosse ruhendes junges Weib breitend; um diese sind Rosenblätter und andere Blumen gestreut; rechts liegen Notenhefte. Links von dem Baum tritt eine bekleidete junge Frau hervor, rechts hinter ihm sitzt ein flöteblasender Satyr, nach der Hauptgruppe herüberlachend; oben links in Wolken fünf Amoretten, auf die Gruppe unter dem Baum deutend und schiessend. In der Ferne waldige Landschaft mit einer Stadt. Der Katalog nennt dieses Werk Dosso's das bedeutendste in England, doch kann ich mich diesem Urtheil nicht anschliessen. Mit Ausnahme des durchsichtig leuchtenden Carnates des liegenden jungen Weibes, hat die Farbe etwas Zähes, Stumpfes; auch ist die Landschaft lange nicht so malerisch und flott behandelt wie auf der Circe z. B., so dass man hier vielleicht eine gemeinsame Arbeit beider Brüder vor sich hat. Dasselbe gilt wohl auch von einer ungemein farbigen kleinen Geburt Christi, die bei grossen coloristischen Qualitäten in einzelnen Theilen eine etwas ängstliche, kleinliche Behandlung zeigt (Nr. 53, Lord Wimborne) und die der Katalog deshalb auch dem Battista Dossi zuschreibt. Ausser diesem hat Lord Wimborne noch vier dem Dosso zugeschriebene Bilder ausgestellt. Nr. 62, Johannes der Täufer in waldiger Landschaft sitzend, geht sicher auf Dosso selbst zurück, ist aber in seinem jetzigen Zustand nur eine Ruine. (Der Zustand des Bildes ist auch früher schon ein schlechter gewesen, denn im Katalog der Sammlung Costabili von Laderchi, in dem das Bild unter Nr. 109 verzeichnet steht, findet sich der Vermerk: Tavola grande ma molto patita). Ganz dasselbe gilt von dem total übermalten Porträt mit der Aufschrift: Anibal Sarachius Anno Domini 1520 (Gall. Costabili Nr. 117). Hier lässt nur noch die rechte Hand vermuthen, dass es einst ein Dosso gewesen sein kann. Wer endlich das Kinderporträt (Nr. 60) gemalt haben kann, wage ich nicht zu sagen, ein grosser Meister ist es nicht gewesen und Dosso ganz bestimmt nicht (Gall. Costabili Nr. 115). Das vierte Werk, ein sechstheiliges Altarbild, ist eine sehr schwache Leistung von irgend einem unbekannten Schüler der Dossi. Ebenfalls einem Schüler, aber einem bedeutend besseren, ist eine Anbetung der Hirten zuzuschreiben (Nr. 49, Sir H. Heckman Bacon).

Aus Lord Wimborne's Besitz stammt noch eines der kunsthistorisch-interessantesten Bilder der ganzen Ausstellung, auf das ich etwas näher eingehen möchte, da es ein Werk des von Morelli so grundlos seiner künstlerischen Existenz beraubten Ortolano ist. Venturi hat in seinem durch die Burlington-Club-Ausstellung angeregten Ueberblick über die ferraresische Schule soeben (Archivio Storico, März-April-Heft) eine Zusammenstellung der Werke gegeben, welche ihrer Stilverwandtschaft nach in eine Gruppe zusammenzufassen sind, und auf Grund der alten Tradition, die einige derselben dem Giovanni Battista Benvenuti gen. Ortolano zuweist, diesem zugeschrieben werden müssen. (Das von Venturi angeführte Bild der Sammlung Cook in Richmond, die Grablegung, gehört nicht hierher; es ist ein Werk der Brescianer Schule aus der Umgebung Moretto's). Hier taucht nun ein seit längerer Zeit ver-

schollenes grosses Altarbild vom Jahre 1520 wieder auf, das die Tradition von Alters her als Werk des Ortolano bezeichnet. Es gehörte einst der Galerie Costabili in Ferrara an, in deren Katalog es die Nr. 130 trägt. Das Bild ist nicht besser zu beschreiben als mit den Worten Laderchi's, des Verfassers des Kataloges, und auf diesen verweise ich, da es hier zu weit führen würde, eine genaue Beschreibung zu geben. In Kürze ist die Darstellung folgende: Josef reicht der in der Mitte etwas erhöht stehenden Madonna das Kind dar, während links drei, rechts zwei hl. Märtyrer gruppirt sind, von denen, wie die Inschrift besagt, vier Steinmetzen waren. Die Inschrift lautet folgendermassen:

> Questi S. se chiamano li quatro incoronati martiri che funo tajapreda S. Castorio, S. Claudio, S. Sinfuriano, S. Nicostrato, S. Simplicio,

und auf einem Stein etwas darunter:

> Mi Gio. Andrea tajapreda dei Gilardoni da Tremigo de Lago de Como fece mi e mia eredi 1520.

In welch' traurigem Zustande ist aber auch dieses Bild! Der einzige Kopf, der noch leidlich erhalten ist, ist der Josef's, alles Andere hat gelitten und ist grösstentheils übermalt, so dass eine Beurtheilung des Bildes sehr erschwert wird. Es ist nicht zu leugnen, dass das Bild in seinem jetzigen Zustande zu seinem Nachtheil absticht gegen die meisten anderen Werke Ortolano's und besonders stark gegen das 1521 datirte Werk, die Grablegung in Neapel, die es in der Grossartigkeit der Charaktere und der Tiefe des Tones lange nicht erreicht. Andererseits stimmen aber die Typen und Einzelformen, der Faltenwurf und die Behandlung der Landschaft so sehr mit denen auf anderen Werken überein, dass man wieder und wieder auf den Meister geführt wird; auch findet sich hier die eigenthümliche träumerische Ruhe der Gestalten, die dem Altarbilde der National Gallery einen besonderen Reiz verleiht. Der nicht übermalte Kopf Josef's und der Baumschlag zeigen ganz die flotte Mache der Capitolbilder, wie überhaupt das Bild Lord Wimborne's in der breiten etwas flüchtigen Manier jener behandelt ist. Es wird sich wohl nur an der Hand einer Photographie — die hoffentlich bei dieser Gelegenheit gemacht werden wird — und vor den anderen Werken Ortolano's eine feste Entscheidung treffen lassen; vorläufig neige ich zu der Ansicht, dass wir es hier mit einer vielleicht nicht ganz eigenhändigen Arbeit des Meisters zu thun haben, einem Werke, wie es ein Künstler wohl einmal liefern mag, wenn er nur kärglichen Lohn dafür erhält. Es ist ja auch sehr wahrscheinlich, dass der Meister Steinmetz nur einen solchen geben konnte.

Als letzter Ausläufer der ferraresischen Schule ist auch Correggio noch in die Ausstellung einbezogen worden. Es sind drei Bilder desselben ausgestellt, von denen ich aber nur das im Besitz von Mr. Benson befindliche (Nr. 50) gesehen habe. Es ist eines jener reizvollen Bilder der Jugendzeit, das uns wirklich noch den Zusammenhang mit den Ferraresen veranschaulicht und für mich eines der schönsten, anziehendsten Bilder Correggio's, die ich gesehen. In ergreifender Weise ist der Abschied Christi von seiner Mutter dargestellt, dem Johannes, Maria und Magdalena beiwohnen; düsterer Abend-

himmel, an dem gelbe Lichtstreifen mit schwarzen Wolken wechseln, und eine ernste, in tiefer Dämmerung liegende Landschaft bilden die Scenerie, in der sich der traurige Vorgang abspielt. Die Madonna erinnert noch an Mantegnasche Typen, die ausgeprägten Localfarben der Gewänder an das kleine Bild bei Dr. Frizzoni in Mailand, während die Landschaft und die Disposition sehr an die herrliche Geburt Christi bei Signor Crespi in Mailand gemahnt, der es auch zeitlich wohl am nächsten steht.

Wie schon erwähnt, sind die Bolognesen weniger zahlreich als die Ferraresen, doch sind nicht weniger als drei gute Bilder ihres Hauptmeisters im Quattrocento, des seltenen Marco Zoppo, in der Ausstellung. Zunächst eine Madonna mit Kind vor einer Nische, umgeben von musicirenden und Festons haltenden Putti (Nr. 2, Lord Wimborne). Wäre dieses Bild unbezeichnet, so würde man es sicher ohne weiteres dem Gregorio Schiavone zuschreiben — so sehr zeigt es die jenem Künstler eigenen Formen und Merkmale. Die Bezeichnung Opera del Zoppo di Squarcione weist auch darauf hin, dass das Bild in ganz früher Zeit, vielleicht noch in der Werkstatt des Lehrers entstanden ist. — Der Zeit nach wird sich hieran die halblebensgrosse Halbfigur des hl. Paulus (Nr. 3, Universitäts-Galerie Oxford) reihen, die vielleicht ein wenig früher ist als Nr. 4 (Sir F. Cook), Halbfigur der Madonna mit Kind. Dieses sehr feine Bild trägt die Bezeichnung Marco Zoppo da Bologna Opus.

Durch einige hervorragende Werke ist Francesco Francia vertreten. Ein wahres Juwel aus der frühen Zeit, bei dem besonders das lasirte Kirschroth auffällt, das sich auch auf dem hl. Stephanus der Borghese-Galerie findet, ist die Geburt Christi (Nr. 22, Galerie Glasgow). Das Bild ist an wenigen Stellen etwas lädirt, und auch unter einem vielfach zusammengelaufenen braunen Firniss begraben — würde dieser entfernt, so würde das farbenprächtigste Werk Francia's erstehen. Eine Perle der Ausstellung ist ein männliches Porträt, welches den Bartolomeo Bianchini darstellen soll (Nr. 23, G. Salting), gleich anziehend durch den Reiz der jugendlichen Persönlichkeit, wie durch die herrliche liebevolle Ausführung und wunderbare Erhaltung. Auch dieses im höchsten Grade für Francia charakteristische Werk gehört seiner ganzen Erscheinung nach der Frühzeit an. Es muss ein anderes sein als das Porträt des Bart. Bianchini, welches Crowe und Cavalcaselle (D. A. Bd. 5, S. 596) in der Sammlung Northwick sahen; dort hielt der Mann ein Buch in der Hand, auf dem Bilde Mr. Salting's hält er einen Brief, jenes war durch Abscheuern beschädigt, dieses ist tadellos erhalten und stammt aus der Sammlung der Prinzessin von Sagan.

Dem Francesco Francia selbst und zwar der guten mittleren Zeit gehört noch eine Madonna mit Kind an (Nr. 24, J. Ruston), während eine Madonna mit Kind (Nr. 30, Mrs. Oman) und der gleiche Gegenstand mit zwei Heiligen (Nr. 29, J. Stogdon) nur minderes Schulgut sind. Die Bilder Nr. 25, 26, 27, 28, 31, 32 und 33, im Kataloge sämmtlich der Schule Francia's zugeschrieben, habe ich nicht gesehen. Eine monochrome Studie zu einer Kreuzigung (Nr. 35, Sir J. C. Robinson) wird dem Amico Aspertini zugeschrieben und soll die Skizze zu einem untergegangenen Fresco sein, welches

derselbe 1512 in S. Pietro in Bologna gemalt hat. Ich kenne die späteren Werke Aspertini's zu wenig, um ein Urtheil zu fällen, und kann daher zwei weitere Werke, welche ihm hier zugeschrieben werden, auch nurer wähnen: ein männliches Porträt (Nr. 36, G. Salting) und eine Madonna mit Heiligen (Nr. 37, Earl of Leicester). Ersteres ist eine sehr schwache Arbeit, liederlich gezeichnet und roh in der Ausführung, die in der Landschaft und der Behandlung des Fleisches die Abstammung von der Costa-Francia-Schule verräth, letztere war unter Nr. 125 bereits in der New Gallery ausgestellt und zwar dort unter dem Namen Ghirlandajo (!). Sie wäre besser ganz im Dunkel geblieben. *Fritz Harck.*

The fair women in den Graffton Galleries.

Im Zeitalter der Schaustellungen preisgekrönter Schönheiten die »fair women« vergangener Jahrhunderte durch Meisterhand verewigt, in chronologischer Reihenfolge, dem modernen Publicum vorzuführen, war ein echter fin-de-siècle-Einfall, dem, wie der enorme Zulauf bewies, der Erfolg nicht mangelte. Die diessjährige Leihausstellung »Schöner Frauen« in den Graffton Galleries zu London umfasste einen Zeitraum von zwei Jahrtausenden. Von den Terracottafigürchen Tanagra's und den alexandrinischen Porträts aus den Gräbern des Fayûm bis auf Herkomer's »Miss Grant« und Sargent's »Ellen Terry« waren die Blüthen des weiblichen Geschlechtes in zahlreichen Bildern, Miniaturen, Pastellen, und in wenigen Sculpturen gesammelt. Jedoch nicht bei allen seinen Repräsentantinnen war der eigentliche Zweck der Ausstellung im Auge behalten worden und des öfteren musste der Name der Dargestellten oder die Berühmtheit des Künstlers für das wenig bestrickende Aeussere des Modells entschädigen.

Der Schwerpunkt der Ausstellung lag in den Porträts der grossen englischen Maler des 18. Jahrhunderts. Nicht häufig wird sich eine ähnliche Gelegenheit bieten, die Werke eines Reynolds, Gainsborough, Lawrence, Romney und Hoppner in solch reicher Auswahl und vorzüglicher Qualität beisammen zu sehen wie hier an den Wänden des grossen Oberlichtsaales. Aber auch die alten Meister waren mit einigen guten Bildern vertreten, die im ersten Zimmer Aufstellung gefunden hatten.

Schon von der diessjährigen Ausstellung der Altitaliener in der New Gallery her bekannt ist das Piero della Francesca zugeschriebene Profilbildniss einer jungen Dame aus dem Besitz des Earl of Ashburnham (Nr. 3). Die hübsche Blondine trägt ein weisses Mieder mit eingewebten grünen und rothen Blumen und auf den rothen Aermeln ein gelbes Palmettenmuster. Man hat für dieses, sowie für das technisch und stilistisch übereinstimmende weibliche Profilbildniss im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand neuerdings Domenico Veneziano als Urheber in Vorschlag gebracht. Doch bietet des Letzteren Altarbild in den Uffizien in seinem jetzigen Zustand zu wenig Anhaltspunkte für diese Attribution und der Kopf der hl. Lucia daselbst, der für eine stilistische Vergleichung besonders in Betracht kommt, zeigt nicht den scharfen cameoartigen Umriss und die auf jede Modellirung im Einzelnen verzichtende flache Behandlung der Gesichtstheile,

auch nicht den emailartigen Farbenauftrag, der jenen beiden Bildnissen eigen ist. Die Fleischpartieen sind so dünn behandelt, dass das Holz durchschimmert und der blaue Grund erhöht sich dagegen abhebt. Dieselbe technische Eigenthümlichkeit, sowie die fein gehöhten Haare und die sorgsame Ausführung der grossblumigen Brokatstoffe finden wir auf dem Profilporträt der Battista Sforza auf dem Doppelbildniss des Urbinatischen Fürstenpaares von der Hand des Piero della Francesca in den Uffizien und auf einigen seiner Fresken in S. Francesco zu Arezzo.

Das wie so manches andere auf Bella Simonetta getaufte Profilbildniss eines phantastisch gekleideten jungen Weibes, das sich Milch aus der Brust drückt (Nr. 5), von Sandro Botticelli, ist erst vor Kurzem aus dem Besitz des Colonel Sterling in die Sammlung von Sir Francis Cook in Richmond übergegangen. Die Dargestellte trägt dieselben Züge wie der Colossalkopf im Staedel'schen Institut und das kleinere Bildniss im Berliner Museum; wie dort ist das goldene Haar mit Perlenschnüren durchflochten und eine schillernde schwarze Feder schwankt, von einem Edelstein gehalten, über der Stirn. So wenig wie dort ist die Benennung als Bella Simonetta im Hinblick auf den ausgeprägten Idealtypus und im Vergleich zu dem in Chantilly befindlichen Bildniss der von Poliziano besungenen Geliebten Giuliano's de' Medici berechtigt. Vielmehr wird der Gegenstand als eine Allegorie der Fruchtbarkeit zu deuten sein und liegt ihr offenbar die Darstellung einer Milch aus ihrer Brust in ein Trinkhorn drückenden Mänade auf einem antiken Cameo zu Grunde, die auch Donatello für die ähnliche Figur auf der Spiegelkapsel aus Casa Martelli zum Vorbild diente. Die reichen Goldlichter im Haar, auf dem Gewande und an den Felsen der Landschaft im Hintergund, in die man durch den Fensterrahmen blickt, vor dem der Kopf steht, sowie die knochigen langen Finger und vor Allem der entwickelte Gesichtstypus lassen hier ein Werk aus der reifsten Zeit Sandro's erkennen, aus derselben Schaffensperiode, welche die »Geburt der Venus« hervorgebracht hat. Bis auf Augen und Mund, die übermalt und bis auf die Hände, die verrieben sind, ist die Erhaltung leidlich gut. Nicht behaupten lässt sich diess von dem Brustbildniss einer jungen Frau in schwarzem Kleid mit gelbem Einsatz und brauner Haube, ein Wiesel in der Hand, vor grünem Vorhang, aus dem Besitze von Mr. Benson (Nr. 13), das ebenfalls in diesem Jahre in der New Gallery ausgestellt war. Trotz der starken Verputzung, die es erlitten, gehört es immerhin zu den Hauptwerken des Bernardino Luini, der kaum in einem anderen Bilde seinem grossen Lehrmeister Leonardo so nahe gekommen ist wie hier. Wesshalb der Katalog die Halbfigur eines nur mit durchsichtigem Schleier bekleideten Weibes (Nr. 11, Mr. Donaldson) dem Bacchiacca zuschreibt, ist unerfindlich. Der hübsche Quattrocentorahmen nimmt dem Bilde nicht seinen halb flämischen halb französischen Charakter eines späteren Angehörigen der Clouetschule.

Das hervorragendste Werk im Saal der alten Meister war das Kniebild eines jugendlichen Weibes von Lorenzo Lotto, eine Hauptzierde von Dorchester House (Nr. 9). Die unbekannte Schöne, in orangefarbenem, oliv ausgeschlagenem Kleide, eine weisse wollene Haube über dem kastanienbraunen

Haar steht vor hellgrauer Wand an einem rothgedeckten Tische, auf dem ein Zettel liegt mit den Worten: Nec ulla impudica Lucretiae exemplo vivet. In der Hand hält sie ein Blatt mit einer Federzeichnung, Lucretia darstellend, wie sie sich den Tod gibt. Der giorgionesk-palmeske Typus, der warme Goldton weisen das trefflich erhaltene Bild in die Frühzeit Lotto's, dessen besten Arbeiten es zuzuzählen ist. Der Frühzeit des Palma Vecchio dagegen gehört die von Mr. Mond geliehene Flora an (Nr. 8), ein weissblondes Weib in grünem Mantel, Blumen in der Hand, hell und silbrig im Ton und verschieden von den goldblonden vollen Schönen aus der späten Zeit des Meisters. Den beliebten rothblonden üppigen Typus des Paris Bordone zeigte ein Mr. Donaldson gehöriges Bildniss (Nr. 10), ein gutes Specimen dieses häufig vorkommenden Modells. Auch von dem Giov. Antonio Pordenone zugeschriebenen Porträt der Isabella d'Este und ihres Sohnes (Nr. 1, Mr. Mond) sind mehrere Repliken vorhanden. Tizian war mit dem aus Dorchester House stammenden Bildniss der Catharina Cornaro (Nr. 12) nicht würdig vertreten; es fehlt diesem die breite sichere Behandlung, welche die eigenhändigen Werke des Meisters auszeichnet. Nur Copie nach Paolo Veronese ist das vom Earl of Warwick geliehene grosse Porträt der Herzogin Margarethe von Parma (Nr. 10). Mit der Erwähnung des bekannten Donatello zugeschriebenen Reliefs der hl. Cäcilia, mit dem der Earl of Wemyss bereits die Ausstellung in der New Gallery beschickt hatte, sowie eines Bildnisses Zucchero's (Nr. 15) und einer kleinen Copie nach Bronzino (Nr. 26), ist die Zahl der italienischen Kunstwerke erschöpft.

Unter den Gemälden der nordischen Schulen nahm das lebensgrosse Bildniss der Christina Sforza, Tochter Christian's II., von Hans Holbein (Nr. 4) aus dem Besitze des Duke of Norfolk denselben Ehrenplatz ein, den es bei seiner langjährigen leihweisen Ausstellung in der National-Gallery selbst nach Erwerbung der »Gesandten« bewahrt hat. Das Holbein ebenfalls zugewiesene kleine Bildniss der Margarethe Tudor (Nr. 2) trägt eine gefälschte Bezeichnung und gehört in die Gruppe der zwischen Holbein und Clouet stehenden fein ausgeführten aber leeren Porträts jener Periode. Dagegen haben die Miniaturporträts der Anna Boleyn (Nr. 1, Mr. Lumsden) und der Catharina von Aragon (Nr. 124, Mr. Joseph) manche Vorzüge, die die Zuschreibung an Holbein gerechtfertigt erscheinen lassen. Dem »Meister der weiblichen Halbfiguren« dürfte das feine Bildchen einer jungen Dame in rothem Sammetkleid mit den Attributen der Magdalena zuzuschreiben sein, das hier ganz grundlos Lady Jane Grey hiess und im Katalog dem Lucas van Heere zugewiesen wurde (Nr. 6, Earl Spencer). Das lebensgrosse Bildniss der Elisabeth von Valois, Kniestück in rothem, weissgeschlitzten Seidenkleid (Nr. 23, Mr. Bischofsheim) von Antonis Mor ist ein Hauptwerk des Meisters, von hohem coloristischem Reiz und trefflicher Erhaltung. Nicht die sonst François Clouet eigene Sorgsamkeit der Ausführung besitzt das voll bezeichnete genrehafte Porträt der Diana von Poitiers im Bade aus der Sammlung Cook in Richmond (Nr. 7), von dem übrigens noch eine andere Replik existirt.

Von Rembrandt waren nur das Profilbildniss der Saskia aus dem Besitze von Mr. Joseph (Nr. 18) und die »femme à l'éventail« aus Burlington Palace vom Jahre 1641 ausgestellt. Zwar keine beauty, aber ein gutes Werk des Franz Hals aus dem Jahre 1635 war die ältliche Frau in weisser Haube (Nr. 16, Mr. Donaldson), deren sympathische Gesichtszüge auf einem mit gleichem Wappenschild verzierten Porträt in der Van der Hoop-Sammlung im Ryksmuseum wiederkehren. Das guitarrespielende Mädchen des Delfter Vermeer (Nr. 19, Mr. Bischofsheim) ist von gleicher Qualität wie das Mädchen am Spinett in der National-Gallery, mit dem es auch die ähnliche Behandlung des Zimmers und die Stellung des Kopfes vor einem goldenen Bilderrahmen gemein hat. Störend wirkt ein breites Licht auf dem Nasenrücken, sodass derselbe wie gebrochen erscheint, eine Eigenthümlichkeit, die wir übrigens auch bei der Magd auf einem jüngst vom Ryksmuseum erworbenen Bildchen des Meisters finden. Aus dem Jahre 1655 stammt das elegante Bildniss einer Dame von Cornelis Janssens van Ceulen (Nr. 27, Mr. Joseph); die Dame mit dem Fächer von J. van Ravenstein (Nr. 30, Mrs. Broadwood) trägt das Datum 1634. Von Rubens war nur das Bildniss der gealterten Anna von Oesterreich aus dem Besitze der Duchess of Marlborough (Nr. 46) ausgestellt, kein besonders hervorragendes Werk seines Pinsels. Van Dyck, von dem kein Land soviel gute Bildnisse besitzt wie England, war auch nicht durch eines vertreten, das seiner würdig gewesen wäre.

Während Francesco Zurbaran das anziehende Bildniss einer jungen Dame als hl. Elisabeth zugeschrieben wurde (Nr. 38, Mr. Smith-Barry), fehlte Velasquez leider ganz, und doch hätte seine feurige Brünette aus Hertford House sicherlich nicht erfolglos mit den blonden Puppenköpfchen Lely's und Kneller's concurrirt, die sich reihenweise aus Hampton Court eingefunden hatten. Auch an den halb sentimental halb lüstern dreinschauenden Mädchen Greuze's war kein Mangel. Dass die grossen englischen Porträtmaler in reicher und vorzüglicher Auswahl beisammen waren, ist bereits oben bemerkt worden, eine Aufzählung ihrer Werke passt jedoch nicht in den Rahmen dieser Zeitschrift. *Hermann Ulmann.*

Die Ausstellung der Malcolm-Sammlung im British Museum.

Die Sammlung von Zeichnungen alter Meister des verstorbenen Mr. John Malcolm of Poltalloch ist, wie bereits in einer früheren Nummer dieser Zeitschrift mitgetheilt wurde, von dem jetzigen Besitzer dem British Museum leihweise überwiesen worden, um sie dem Studium zugänglich zu machen. Mr. Sidney Colvin hat zu diesem Zwecke die bedeutendsten Zeichnungen, Miniaturen und Kupferstiche der Sammlung mit einer aus den Schätzen der von ihm verwalteten Abtheilung des British Museum getroffenen ergänzenden Auslese zu einer Ausstellung im grossen Oberlichtsaale des Print Room vereinigt, wie sie in solcher Vollständigkeit und Güte bisher wohl niemals öffentlich zu sehen war.

Der Schwerpunkt der Malcolm-Sammlung liegt in den Zeichnungen der italienischen Schulen. Auf eine Aufzählung der unter ihnen ausgestellten

wichtigsten Blätter will ich mich beschränken, um so mehr, als gerade hier Mr. Colvin in mehreren Fällen die Bestimmungen des Robinson'schen Kataloges berichtigt hat. Es steht jedoch zu erwarten, dass der Vorstand des Print Room in dem in Vorbereitung befindlichen Catalogue raisonné noch einige der von ihm getroffenen Benennungen rectificiren wird.

Die Masaccio zugeschriebene getuschte Federzeichnung eines auf einer Planke sitzenden zeichnenden Jünglings (Nr. 4 des Robinson'schen Kataloges, 2. Aufl.) scheint mir nur eine Copie der mit derselben Aufschrift »Masaccio« versehenen Zeichnung in den Uffizien (Rahmen 20, Nr. 120 F) zu sein, die vermuthlich von jenem traditionell mit Maso Finiguerra identificirten Nachahmer des Antonio Pollajuolo herrührt, von dem die Sammlung der Uffizien und Mr. Bonnat eine grosse Zahl von Blättern mit Studienfiguren in ähnlichen Stellungen besitzen.

Wiewohl das als Vorzeichnung für eine Miniatur auf Pergament ausgeführte Blatt mit dem Propheten David (Nr. 1) grosse Verwandtschaft mit Fra Angelico zeigt, so steht es der Weise seines Schülers Benozzo Gozzoli in dessen früher Periode doch näher, so dass ich lieber an ihn als Autor denken möchte.

Echte Zeichnungen des Fra Filippo Lippi sind ausserordentlich spärlich; die Malcolm-Sammlung besitzt in der stehenden Figur einer älteren Frau mit im Gespräch erhobenen Händen (Nr. 6) ein treffliches Blatt aus der späten, reifsten Zeit des Meisters. Im Katalog der Sammlung wird es ihm nur dubitativ zugeschrieben, in der Ausstellung ist es der Florentiner Schule um 1480 zugewiesen. Dagegen ist der schon seit längerer Zeit auf Verrocchio getaufte herrliche Mädchenkopf in schwarzer Kreide (Nr. 338), der im Katalog der norditalienischen Schule zugetheilt wurde, hier richtig unter dem Namen dieses Meisters ausgestellt. Von ihrem gemeinsamen Schüler Sandro Botticelli sehen wir die »Allegorie der Fruchtbarkeit« (Nr. 14), ein bekanntes Hauptblatt des Meisters, wonach Schüler das geringwerthige Bild in der Sammlung zu Chantilly ausführten; der echte, allerdings überarbeitete Entwurf zu einer »Fides« (Nr. 12), ebenfalls eine späte Zeichnung Sandro's, ist im Kasten zurückgeblieben.

Nicht von Filippino Lippi, sondern von Raffaellino del Garbo rührt meiner Meinung nach die Silberstiftzeichnung mit männlichen Gewandfiguren her (Nr. 18), die jener Serie von Studienblättern aus der Frühzeit Raffaellino's angehört, in denen er, wie schon Vasari bemerkte, seinem Lehrer Filippino zum Verwechseln ähnlich ist. Abweichend in Stil und Technik davon ist die Federzeichnung der »Beschneidung« (Nr. 33), die wie zahlreiche andere auf uns gekommene meist kleinere Blätter als Vorlage für Stickereien diente, mit deren Anfertigung der verarmte Raffaellino in seinen späteren Jahren sich seinen Unterhalt erwarb. Es ist zu bedauern, dass die beiden Federzeichnungen des Domenico Ghirlandajo (Nr. 15 und 16) nicht zur Ausstellung gelangt sind: die Studie zu dem Gewand der Ginevra de' Benci für das Fresco der »Heimsuchung« an der rechten Wand des Chores in S. Maria Novella und der Entwurf für das Wandgemälde der »Namenschreibung« ebenda sind charakteristische Beispiele der breiten, freien Zeichenweise dieses grossen Meisters aus seiner reifsten Zeit.

Lorenzo di Credi gehören die beiden Knabenköpfe (Nr. 24 und 26) an, dagegen bietet die Silberstiftzeichnung eines sitzenden Jünglings (Nr. 21) zu wenig Anhaltspunkte für die Attribution an diesen Meister selbst; bei den Gewandstudien für zwei knieende Frauen (Nr. 22) und bei dem im Kasten zurückgebliebenen Kopf eines alten Mannes unter Credi (Nr. 25) möchte ich eher an Piero di Cosimo in seiner früheren Zeit denken, als er von Leonardo beeinflusst wurde.

Unter den im Robinson'schen Katalog Leonardo zugeschriebenen Zeichnungen ist eine strenge Sichtung gehalten worden. Nur das herrliche Blatt mit der Profilbüste eines Kriegers (Nr. 38), die Skizze zum Abendmahl (Nr. 42) und der wunderbare Entwurf zu einer Allegorie (Nr. 44) sind unter seinem Namen selbst, die Gewandstudie zu dem Christus auf der Berliner Auferstehung (Nr. 47), sowie der weibliche Kopf (Nr. 39), der von der gleichen schwächeren Hand herrührt wie die bekannte Zeichnung in der Borghesegalerie dagegen unter seiner Schule ausgestellt. Von besonderem Interesse ist die kraftvolle geniale Kreideskizze von P. P. Rubens nach dem Schlachtencarton des grossen Florentiners (Nr. 585), die ebenfalls ein Gruppe aus dem Kampf um die Fahne wiedergibt, die jedoch völlig abweicht von der durch die im Louvre befindliche Rubens'sche Zeichnung und den Edelinck'schen Stich bekannten Composition. Ob die unserige direct nach dem Carton copirt ist oder ob ihr nur eine Skizze Leonardo's zu Grunde liegt, müsste erst untersucht werden; auf jeden Fall ist sie für die Reconstruction des verlorenen Meisterwerkes von grösster Bedeutung.

Keine der im Katalog Mantegna genannten Zeichnungen ist in richtiger Kritik hier dem Meister selbst gelassen worden. Die grosse Sepiazeichnung der Kreuzabnahme (Nr. 330) ist fraglos eine alte Copie nach dem Stich, wie man sich durch die Nebeneinanderaufstellung von Kupferstich und Zeichnung überzeugen kann; das Gleiche ist der Fall mit der Pinselzeichnung Herkules und Antäus (Nr. 335) und der Federzeichnung von dem Kampf des Herkules mit der Hydra (Nr. 327), die ebenfalls mit den Originalstichen zur Vergleichung zusammenhängen. Auch der Kampf zweier Kentauren (Nr. 332) und das Profilbildniss eines Mannes (Nr. 331), beide sorgsame Federzeichnungen, sind mit Recht unter die Schule Mantegna's verwiesen worden, da sie die Sicherheit und Schärfe seiner eigenhändigen Zeichnungen vermissen lassen. Interessant ist die erst in neuerer Zeit von Mr. Malcolm erworbene Folge der Apostel auf Pergament in theilweise colorirter Federzeichnung (App. I, 2—15). Sie sind norditalienischen Ursprungs und werden hier der Schule von Vicenza zugetheilt. Wie die unsicheren Umrisse beweisen, sind es alte Copien, und zwar vielleicht nach deutschem oder niederländischen Kupferstichen. Der Schule von Ferrara wird mit Recht die bedeutende Originalfolge von zehn Sibyllen und zwei Propheten in getuschter Federzeichnung auf Papier zugewiesen (App. I, Nr. 16—27), die wegen der stilistischen Beziehung zu dem sogenannten Tarockspiel des Mantegna für die örtliche Bestimmung dieser Kupferstiche von Wichtigkeit sind.

Auf Morelli's Bestimmung geht die Attribution des trefflichen männlichen

Porträts in Mütze (Nr. 342) an Antonello und eines Blattes mit mehreren Studien an Jacopo de Barbari (Nr. 347) zurück. Dagegen wird die von Colvin getroffene Zuweisung der im Katalog der Malcolm-Sammlung unter Dürer's Namen gehenden schönen Silberstiftzeichnung eines nackten Weibes mit Spiegel in zwei verschiedenen Ansichten (Nr. 526) an Jacopo de Barbari wenig Anklang finden. Die deutsche Herkunft dieser Zeichnung aus der Nähe Dürer's und Hans Baldung's erscheint mir zweifellos, irgend welche Aehnlicheit mit Barbari's Stilweise, von dem sichere Zeichnungen und Stiche bequem zur Vergleichung in der Nähe hängen, kann ich nicht sehen.

Richtig in die Veroneser Schule, und zwar in die Nähe Pisanello's wird jetzt das im Katalog »Frühe Florentinische Schule« genannte Blatt mit verschiedenen Skizzen gesetzt (Nr. 27). Eine sichere und höchst interessante Zeichnung Pisanello's selbst ist das nicht ausgestellte Blatt mit Studien nach drei Gehängten, jeder in zwei verschiedenen Stellungen gezeichnet (Nr. 57). Es ist im Katalog der Malcolm-Sammlung wegen des Gegenstandes dem »Andreino degl' Impiccati« (Andrea del Castagno) gegeben, während es, wie man neuerdings erkannt hat, Studien des Veroneser Meisters zu den Hintergrundfiguren auf dem Fresco in S. Anastasia enthält.

Nur Copie ist die Pinturicchio zugeschriebene Zeichnung zu sechs sitzenden Figuren in der Dombibliothek zu Siena (Nr. 162); dem Spagna am nächsten steht der in die Schule Perugino's verwiesene Apostelkopf in Silberstift (Nr. 160). Von Signorelli ist die Studie zu der Gruppe der Hirten auf des Meisters »Anbetung« in der National Gallery ausgestellt (Nr. 165). Von Melozzo lernen wir die grosse Kreidezeichnung eines aufwärts blickenden bärtigen Kopfes für das Fresco der Apsis von S. Apostoli kennen (Nr. 154); die Gruppe musicirender Engel (Nr. 153) trägt trotz einer alten diesbezüglichen Notiz dagegen nicht in gleich überzeugendem Maasse des Forlivesen Stilcharakter. Die im Robinson-schen Katalog Raphael zugeschriebene Kreidezeichnung zweier thronender und zweier knieender männlicher Figuren (Nr. 169) ist von Colvin als eine Skizze des Timoteo Viti zu dem Bilde in der Sacristei des Domes von Urbino erkannt worden. Bei dem weiblichen Studienkopf (Nr. 174) und der sogenannten Schwester Raphael's (Nr. 175) ist die Frage nach der Autorschaft Raphael's oder Timoteo's unentschieden gelassen. Der »Florentinische Schule unter dem Einfluss Raphael's« genannte Kopf eines ältlichen Mannes (Nr. 181), der im Katalog der Sammlung unter Raphael selbst aufgeführt ist, steht im Typus und der weichen, verschwommenen Art der Modellirung Granacci am nächsten.

Unter den ausgestellten echten Zeichnungen Raphael's seien erwähnt die Studie zu dem Kopf des Apostels Jacobus auf der Krönung Mariä (Nr. 172), die herrliche Silberstiftstudie zum Kopf der Madonna (Nr. 173), eine Beweinung Christi in Feder (Add. 14), ein Blatt mit drei stehenden männlichen Figuren (Nr. 189), wonach das British Museum eine Copie besitzt, eine von Pollajuolo inspirirte Composition Herkules, den Kentaur bekämpfend (Nr. 192), sowie die Silberstiftzeichnung einer Venus, die als Vorlage für den Stich des Marc Anton (Bartsch 311) diente. Zeichnungen des Fra Bartolomeo sind nirgends eine Seltenheit, hier finden wir mehrere Hauptblätter des Meisters in der

breiten Technik der späteren Zeit, so zwei Studien zu der für S. Annunziata gemalten Auferstehung Christi im Pitti (Nr. 91 und 92) und die ausgeführte Skizze zur »Vergine della Misericordia« in der Galerie zu Lucca (Nr. 198) u. a. m.

An Zeichnungen Michelangelo's ist die Malcolm-Sammlung besonders reich. Die Mehrzahl der ausgestellten Blätter — neun an Zahl — ist von ausgezeichneter Provenienz. Es befinden sich unter ihnen mehrere Einzelstudien für die Gemälde der Sixtinischen Capelle (Nr. 60, 61, 64), zwei Entwürfe zu dem für Vittoria Colonna bestimmten Crucifix (Nr. 72 und 73), eine Nacktstudie vermuthlich zum Paulus auf dem Fresco in der Cappella Paolina (Nr. 77), sowie eine Rötelskizze zum Fall des Phaëton mit einer Randnotiz von der Hand des Meisters (Nr. 79), und die Zeichnung zu der in verschiedenen Repliken vorhandenen Verkündigung (Nr. 78). Der grosse Carton der hl. Familie (Nr. 81) ist durch Schenkung bereits in den Besitz des British Museum übergegangen. Sebastiano del Piombo ahmt in der Studie zu dem Christus auf dem Fresco der Geisselung Christi in S. Pietro in Montorio (Nr. 366), auch in der Technik ganz die Weise seines grossen Vorbildes nach, aus Peruzzi's römischer Zeit stammen die Pinselzeichnungen der Kreuzfindung (Nr. 144) und eines Bacchanals (Nr. 145). Von Correggio sind neun Zeichnungen ausgestellt. Auch Tizian ist mit mehreren Federzeichnungen vertreten, darunter eine Studie zum Petrus Martyr (Nr. 375), die Landschaft mit der Bekehrung S. Hubert's (Nr. 371) und das ländliche Concert (Nr. 370), welch letzteres von Morelli dem Domenico Campagnola zugeschrieben wird. Von diesem Meister sind eine grössere Zahl zweifelloser Zeichnungen bequem zur Vergleichung daneben aufgehängt, bei deren Studium man des öfteren gerade zu dem entgegengesetzten Resultate wie Morelli kommt. Von den späteren Meistern sei nur noch Claude Lorrain mit einer Serie von Skizzen erwähnt, in denen er mit wenig Mitteln die schwierigsten Beleuchtungseffecte glänzend wiederzugeben verstanden hat.

Ueber die italienischen Miniaturen ist zwar nicht mehr viel zu sagen, nachdem Mr. Malcolm noch vor seinem Hinscheiden das prachtvolle »Sforzagebetbuch«, die Perle seiner Sammlung, dem British Museum geschenkt hat. Immerhin befinden sich unter den ausgestellten Blättern noch einige von grosser Schönheit und Güte der Erhaltung, wie die Verkündigung im Stile Lippo Memmi's, die Anbetung der Könige aus der mailändischen und die Geburt Christi aus der umbrischen Schule, beide vom Ende des XV. Jahrhunderts.

Nicht gross an Zahl, aber von ganz besonderer Güte der Abdrücke sind die zur Ausstellung gelangten Kupferstiche der Malcolm-Sammlung. Unter den frühen italienischen Stichen sind besonders die zwölf ersten Zustände der Sibyllen, mehrere gute Exemplare von Stichen Robetta's, sowie eine Anzahl von Nielloabdrücken hervorzuheben. Das aus der Galichon-Sammlung stammende Exemplar der »Tarocchi« befand sich zur Zeit auf der Ferrareser Ausstellung im Burlington Fine Arts Club, um die Herkunft dieser Kupferstiche aus der Schule des Francesco Cossa durch Zusammenstellung mit Reproductionen der Schifanojafresken zu beweisen. *Hermann Ulmann.*

Versteigerung der Sammlung von Clavé-Bouhaben (4. und 5. Juni 1894) durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln.

Mit der Sammlung Clavé, die Kugler unter dem Besitzernamen Zanoli anführt, wurde eine der letzten Kölner Privatsammlungen alten Bestandes aufgelöst. Die Betheiligung bei der Versteigerung war ziemlich gross; im Allgemeinen wurden hohe Preise erzielt. Einigermassen trösten über das Verschwinden der rheinischen Patrizier-Sammlungen kann die Thatsache, dass die Sturmfluth der Versteigerung gewöhnlich einen Theil des Besten auf den sicheren Strand des öffentlichen Kunstbesitzes wirft. Das war auch diesmal der Fall. Der reich illustrirte Katalog hatte zwei Theile, von denen nur der erste die Sammlung Clavé enthielt, während in dem zweiten verschiedene kleinere Nachlässe vereinigt waren. Die Bedeutung der Auction lag in den altkölnischen und altniederländischen Gemälden der Sammlung Clavé, da diese Gruppen spärlich auf dem Kunstmarkt unserer Tage vertreten sind. Die Schöpfungen des 17. und 18. Jahrhunderts aus der Sammlung Clavé und aus den kleineren Nachlässen konnten auf besondere Beachtung mit wenigen Ausnahmen keinen Anspruch machen, da sie von mittlerer oder geringer Qualität waren. Im erfreulichen Contrast zu den meisten Auctionskatalogen waren die Meisterbenennungen des Verzeichnisses bei den Bildern des 15. und 16. Jahrhunderts richtig oder doch verständig. Ein Phänomen, das sich dadurch erklärt, dass der beste Kenner der niederrheinischen Schulen, L. Scheibler, zu Rathe gezogen worden war. Ganz rein gab übrigens das Verzeichniss die Meinung des Forschers nicht überall wieder; manche Bestimmung war ohne sein Zuthun in Anpassung an den üblichen Auctionston ein wenig gefärbt. Immerhin war der Katalog vergleichsweise erfreulich.

Unter den Gemälden des 15. und 16. Jahrhunderts waren die folgenden von Wichtigkeit.

Nr. 6. Henri Bles, Anbetung der Könige. Der häufige Typus in schwacher Ausführung, wohl nur Arbeit der Werkstatt (490 M.). — Nr. 11. Dirk Bouts (Richtung), Betende Madonna. Nur der Erfindung nach aus dem 15. Jahrhundert, in der Durchführung aus dem 16. (590 M.). — Nr. 16. Bartholomäus Bruyn, Donatrix (500 M.). — Nr. 20. Jacob Cornelisz van Amsterdam, SS. Catharina und Margaretha. Ungewöhnlich anmuthig für den Meister und von leuchtender Färbung, deren etwas eintönige Wärme wohl auf Rechnung der Firnissschicht kam (800 M., Paris, Privatbesitz). — Nr. 21. Lucas Cranach (Richtung), Franz Tymmermann zugeschrieben, Enthauptung Johannis d. T. Mit »F T« signirt, von 1534 datirt, von geringem künstlerischem Werth, doch historisch interessant, weil hiernach der Hamburger Maler schon 1534 als Nachahmer Cranach's erscheint. Mit Hilfe dieses Bildes, das die Art oder Unart des Imitators deutlich zeigt, lassen sich vielleicht andere Stücke Cranach'schen Schulgepräges ihm zuweisen (295 M.). — Nr. 22. Lucas Cranach d. J., Bildniss eines sächsischen Fürsten (340 M.). — Nr. 23. Geraerd David (Nachfolger), Beweinung Christi. Aeusserst energisch gefärbt, sonst nicht bedeutend, im Kataloge dem von Justi aufgestellten Meister von Segovia zugetheilt. Spanischen Charakters in der That, schon aus dem 16. Jahr-

hundert, an Orley erinnernd in den Typen (290 M.). — Als »Gossart« waren fünf Bilder katalogisirt, doch tauchten vor jedem mehr oder minder starke Zweifel an der Eigenhändigkeit der Ausführung auf. Die Häufigkeit alter Copien ist ja eine bekannte Besonderheit der niederländischen Malerei vom Anfang des 16. Jahrhunderts. — Nr. 42. —, Verspottung Christi. Signirt »Joannes, Malbodius, Invenit«, datirt von 1527. Die bekannte, in Antwerpen und an anderen Orten vorkommende Composition in guter, wenngleich kleinlich glatter Durchführung. Eine Vergleichung der Signatur mit den Bezeichnungen auf den beiden Münchener Gemälden des Meisters aus demselben Jahre lässt vermuthen, dass das wohl verschollene Original bezeichnet war »Joannes, Malbodius, pingebat, 1527« (2320 M.). — Nr. 43. —, Die hl. Familie. Hübsche, originelle Composition. Die schlechte Erhaltung der Tafel liess kein bestimmtes Urtheil über die ausführende Hand zu (750 M.). — Nr. 44. —, Ecce homo. Datirt von 1531. Die handwerksmässig grau in grau ausgeführte Composition ging anscheinend auf Baldung Grien zurück, nicht auf Mabuse (255 M.). — Nr. 45. —, Magdalena. Bei dieser sorgsam modellirten, unharmonisch colorirten Halbfigur war am ehesten an eigenhändige Arbeit Gossaert's zu denken. Der Charakter der Farboberfläche freilich sprach für Copie, die dann sehr geschickt wäre (650 M.). — Nr. 46. —, Madonna und Anna mit dem Christkind. Hübsch in der Zeichnung, früheren Arbeiten Mabuse's einigermassen entsprechend (805 M.). — Nr. 48. Gualdorp Gortzius, Bildniss des Kölner Bürgermeisters Johann von Liskirchen. Signirt, datirt von 1598 (1100 M., Stadt Köln). — Nr. 50. Holländischer Meister vom Anfang des 16. Jahrhunderts, Christus am Kreuz mit Heiligen. Zierlich gezeichnet, harmonisch und warm gefärbt, etwas undeutlich geworden. Von Tschudi als »Cornelis Engelbrechtsen« bestimmt. Diese Bestimmung schien einleuchtend, wenngleich der Meister in dieser Tafel von ganz kleinen Massen ein etwas anderes Gesicht zeigt als sonst (450 M.). — Nr. 65. Art des Lucas von Leyden, Alte Frau mit Kind, Fragment einer Darstellung der hl. Sippe. Reizvoll im Colorit, originell gemalt, von einem unbekannten, wohl holländischen Meister (880 M.). — Nr. 66. Art des Lucas von Leyden, Christus und die Ehebrecherin. Aehnlichen Charakters wie Nr. 65, aber von anderer Hand, entschiedener holländisch und näher dem Lucas van Leyden (315 M.). — Nr. 67. Fra Filippo Lippi, Madonna mit Engeln. Nicht von der Hand des Meisters, aber durchaus in seinem Stil; für ihn nur ein wenig zu plump und empfindungslos. Sehr gute Arbeit der Werkstatt. Blieb auf einem unverhältnissmässig niedrigen Preisniveau (2450 M.). — Nr. 68. Lambert Lombard, der Leichnam Christi, Maria und Johannes. Die zum Ueberdruss oft wiederholte Composition in schlechter Ausführung (230 M.). — Nr. 71. Quinten Massys, Madonna. Merkwürdig, wenn auch recht schwach; in der Composition an Memling, in der Ausführung theilweise an Massys erinnernd. Copie eines ganz frühen »Massys«? (490 M.). — Nr. 72. Quinten Massys, Madonna mit dem Kirschenzweig. Tüchtige, alte Copie des Amsterdamer Bildes (1500 M.). — Nr. 74. Meister des Marienlebens, a. Heimsuchung, b. Madonna, S. Colomba, S. Catharina. Vorder- und Rückseite eines auseinandergesägten Altarflügels; a. leidlich erhalten,

b. stellenweise übermalt. Eigenhändige Arbeit des Meisters, mit dem Münchener Marienleben eng verwandt (9950 M., Paris, Privatbesitz). — Nr. 75. Meister des Marienlebens, Madonna mit dem hl. Bernhard. Im Ganzen wohl erhalten. Ausserordentlich fein, eine der glücklichsten Schöpfungen des Meisters und der altkölnischen Schule überhaupt (8500 M., Köln, Museum). — Nr. 76. Meister des Todes Mariä, die heilige Nacht. Datirt von 1516. Wohl doch eher eine Jugendarbeit Barthel Bruyn's. Dies war auch früher die Meinung Scheibler's. Theilweise etwas grob in der Ausführung (1180 M.). — Nr. 77. 78. Meister der Verherrlichung Mariä, 77. Anbetung der Hirten, 78. Anbetung der Könige. Charakteristische Arbeiten des sehr seltenen Meisters. 77. (3800 M., Berlin, Museum); 78. (5500 M., Aachen, Privatbesitz). — Nr. 79. Zeitgenosse Meister Wilhelm's von Köln, Tafel mit zwölf kleinen Passionsscenen. Ziemlich schwach, etwas alterthümlicher als der sog. Meister Wilhelm (1200 M.). — Nr. 91. Niederländischer Meister des 16. Jahrhunderts, Madonna auf der Mondsichel. Unbedeutend, vielleicht Copie, entfernt mit frühen Arbeiten Orley's verwandt (450 M.). — Nr. 96. Bernaert van Orley, Christus am Kreuz mit vielen Figuren. Unruhig, anspruchsvoll, aus der späteren Zeit des Meisters (3650 M.). — Nr. 99. Michael Ostendorfer, Tod des hl. Joseph. Dem Meister jedenfalls nah, von tiefem, dem späteren Regensburger Stil charakteristischen Colorit (330 M.). — Nr. 124. 125. Spanische Schule des 16. Jahrhunderts, 124. Christus am Kreuz, 125. Kreuzabnahme. Etwa in der Art des Campana (je 200 M.). — Nr. 150. Frans de Vriendt, gen. Floris, Flötenspieler. Flau gezeichnet, wachsartig im Fleisch (795 M.). — Nr. 157. 158. 159. Anton Woensam von Worms, die hl. Sippe. Drei Tafeln gleicher Grösse. Das beste Werk wohl des derben und beschränkten, aber gesunden Meisters. In Nr. 158 zumal ist sein stets erdig unreines Colorit zu relativ glücklicher Leuchtkraft gebracht. 157. 159. (3000 M., 3100 M., süddeutscher Privatbesitz). 158. (3100 M., Köln, Museum).

In der zweiten Abtheilung der Versteigerung waren nur wenige Werke des 16., keines des 15. Jahrhunderts.

Nr. 209. 210. Bartholomäus Bruyn, Bildnisse des Goddert Kannengiesser und seiner Frau. Kleine runde Tafeln, die auf den Rückseiten die Wappen der Dargestellten auf rothem Grunde zeigen. Fein, aus der besten Zeit des Meisters, etwa von 1530 (1600 M., Köln, Museum). — Nr. 265. Quinten Massys, Der hl. Hieronymus. Von Scheibler für Scorel in Anspruch genommen (2050 M.).

Von den zumeist holländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts aus der Sammlung Clavé und den anderen Nachlässen hebe ich nur wenige heraus. Die Zahl war gross, wies doch das Verzeichniss im Ganzen 329 Nummern auf. Relativ gut waren die Landschaftsmaler aus der Nachfolge Jacob Ruisdael's vertreten.

Nr. 19. Pieter Codde, Nach dem Ueberfall. Nicht von der Hand des Meisters (450 M.). — Nr. 31. Johann Donkers (gemeint wohl G. Donck), Familienporträt. Passend zu dem signirten Bild des Meisters in der Londoner National Gallery (1100 M.). — Nr. 33. Adam Elsheimer, Landschaft. Nach-

ahmer (600 M.). — Nr. 58. Heinrich de Klerck, Scenen aus dem Leben Johannes d. T. Signirt (95 M.). — Nr. 63. Johann König, Waldlandschaft mit Versuchung Christi. Auf Kupfer, ganz in der Art Elsheimer's, unter dessen Namen das Bildchen unbezweifelt ging, bis die Signatur König's bemerkt wurde. Wichtig zur Aussonderung anderer vielleicht von diesem Nachahmer stammenden Gemälde aus dem Werke Elsheimer's (320 M., Köln, Privatbesitz). — Nr. 107. Jan (Jilles) van Rombouts, Landschaft. Signirt (450 M.). — Nr. 115. Jacob van Ruisdael, Landschaft. Bei schlechter Erhaltung, zweifelhaft (500 M.). — Nr. 118. Daniel Seghers, Blumengewinde um eine Madonna. Madonna Copie nach dem Bilde des Meisters vom Tode Mariä in Petersburg, die Blumen zu hart und trocken für Seghers (2000 M.). — Nr. 122. J. F. Soolmaker, Viehstück. Signirt (800 M.). — Nr. 134. Justus Sustermans, Malerporträt (warum Maler?). Breit und meisterlich behandelt, kaum von Suttermans, von spanischem Charakter (420 M.). — 161. Abraham Wuchters, Bildniss eines Admirals. Signirt »A W«. Nach Tschudi von A. Willaerts (160 M.)

Aus der zweiten Abtheilung.

Nr. 194. Job Berck Heijde, Stadtansicht. Wohl eher Gerrit (1010 M.). — Nr. 201. Quirin Brekelencam, Barbierstube. Trüb und farblos, mit ungewöhnlichem Motiv (190 M.). — Nr. 216. 217. Aelbert Cuyp, Weibliches Bildniss, Knabenbildniss. Gegenstücke. Datirt von 1643. Tüchtige Arbeiten, in denen die Hand Cuyp's nicht zu erkennen war (zusammen 2900 M.). — Nr. 220. Cornelis Decker, Grosse Waldlandschaft. Signirt (285 M.). — Nr. 232. Abraham Genoels, Fruchtstück. Signirt: »Abraham Genoels alias Archimedes ft. Romae 16 . . «. — Nr. 235. Jan van Goyen, Stadtansicht (1750 M.). — Nr. 239. Francesco Guardi, Partie aus Venedig. Hübsch und echt (1860 M.). — Nr. 242. Frans Hals d. J., Knabe mit Hase. Tüchtiges Bild aus der Hals-Schule (1300 M.). — Nr. 243. 244. Daniel Haringh, Männliches und weibliches Bildniss. Gegenstücke. Signirte Arbeiten des schwachen Malers (zusammen 750 M.). — Nr. 251. Pieter de Hooch, Musikalische Unterhaltung. Hooch ganz fern, von einigen für Ochtervelt in Anspruch genommen. Coloristisch originell in verschiedenen rothen Tönen (260 M.). — Nr. 257. Willem Kalf, Stillleben. Höchst wirkungsvoll im Aufbau und theilweise meisterhaft ausgeführt, leider sehr schwarz geworden (4450 M.). — Nr. 259. Philip Koninck, Landschaft. Nicht von dem Meister, von einigen für Copie nach Ruysdael erklärt (1350 M.). — Nr. 263. Nicolaas Maes, Mutter und Kind. Von ausserordentlich leuchtendem Colorit, stellenweise schwach gezeichnet. Der Vortrag ist ein wenig glatt und einförmig — vielleicht durch Restauration geworden (15 000 M.). — Nr. 268. Gabriel Metsu, Familienbildniss. Anscheinend echt signirt, doch auffallend unbedeutend für den Meister (6100 M.). — Nr. 269. Claas Molenaer, Landschaft. Von guter Qualität, Jacob Ruysdael nahe kommend (1750 M.). — Nr. 270. Jan Miense Molenaer, Wirthsstube. Signirt und datirt von 1637. Eingehender ausgeführt, trockener im Ton und von geringerem Helldunkel, als bei dem Meister gewöhnlich (1850 M.). — Nr. 271. Jan Miense Molenaer, Kartenspieler.

Signirt (540 M.). — Nr. 700. Isaac van Ostade, Ländliche Scene. Signirt (echt?). Grob, in der Art des Meisters (700 M.). — Nr. 289. Willem de Poorter, Tempelscene. Signirt »W D P« (1450 M.). — Nr. 300. Salomon van Ruisdael, Landschaft mit Kuhheerde. Signirt und datirt von 1645 (1950 M.). — Nr. 301. J. van Ryck, Concert. Echt signirtes Bild des seltenen Meisters (1300 M.). — Nr. 302. Cornelis Saftleven, Lustige Gesellschaft. Von einigen wohl mit Recht als »Pieter de Bloot« bezeichnet, von ausgezeichnet guter Erhaltung (1110 M.). — Nr. 304. Jan Steen, Ländliche Hochzeit. Sehr schwach in der Art Steen's (Brakenburgh?) (380 M.). — Nr. 316. Abraham (Adriaen) Verboom, Bauerngehöft. Signirt (930 M.). — Nr. 320. Roelof de Vries, Gehöft am Wege. Signirt (?), vielleicht Kessel (1450 M.).

M. J. F.

Versteigerung der Adrian Hope-Sammlung in London (30. Juni 1894) durch Christie, Manson & Woods.

Die Auction galt als das Ereigniss der Saison nicht bloss wegen des künstlerischen Werthes jener Sammlung, sondern auch wegen des Bankerotts des Besitzers, wobei durch Veruntreuung selbst die Bank of England in Mitleidenschaft gezogen war. Dennoch blieben die ziemlich bedeutenden Preise zum Theil sehr hinter den Erwartungen zurück. Der mit 64 Phototypien ausgestattete Katalog (im Preis von einer Guinee) gewährt eine fast vollständige Uebersicht der 75 Nummern umfassenden Galerie. Die ersten 11 Nummern, meist Werke der niederländischen Epigonenzeit, waren kunstgeschichtlich belanglos. Nr. 12. Ein vortreffliches Bild des F. Albano, Neptun und Galathea, aufgeführt als »The triumph of the marine Venus«, wurde mit nur 160 Guineen von dem bekannten Schriftsteller und Maler H. Quilter erworben. Wäre das Bild von Boucher gemalt gewesen, so hätte es wohl den zehnfachen Preis erzielt, aber Albano ist eben jetzt nicht Mode. — Nr. 13. Figurenreiche Ansicht des Groote Markt in Haarlem in vollem Sonnenlicht, von Gerrit Berkheyden, bezeichnet 1674, von vortrefflicher Erhaltung (450 G., National Gallery). — Nr. 15. Grisaille von N. Berchem, das Innere eines Bauernwirthshauses darstellend, war insofern interessant, als der Meister sowohl die Composition als auch die Typen dem A. v. Ostade entlehnt hatte. Dieses bezeichnete, von Vischer u. a. gestochene, durchaus echte Werk erzielte nur 65 G. — Nr. 19. Canaletto. Ansicht des Canal Grande mit der Salute im Vordergrund rechts, durchaus verschieden von der gleichen mehr durchgearbeiteten Vedute Nr. 1203 im Louvre (890 G.). — Nr. 22. Eine grosse sonnige Landschaft von Cuyp, kann nicht als besonders anziehend gelten (2000 G.). Ein holländischer Patrizier nebst Gemahlin zu Pferd, erscheinen prominent im Vordergrund, offenbar eine Porträtgruppe, und dieser ist alles andere untergeordnet. Jene Porträts sind aber ebenso langweilig, wie die Gäule hässlich, wenigstens mit modernem Maassstab gemessen. — Nr. 24. Ein Cabinetstück von G. Dow, die Halbfigur eines Flötenspielers, eines jener Meisterstücke der Feinmalerei, die erst unter der Lupe recht zur Geltung kom-

men, wurde allgemein als das werthvollste Bild der Sammlung bewundert (3500 G.). — Nr. 26. Ein vortreffliches Bild von Greuze, ein hübscher Mädchenkopf von nicht gerade sorglicher Durchführung, war besonders anziehend durch das Motiv des gespannten Ausdrucks, mit dem der kleine Schelm verstohlen durch das Fenster lugt (2900 G.). — Nr. 30. Hobbema, grosse Landschaft mit mächtigen, zerstreut stehenden Bäumen und dazwischen eine Hütte, datirt 1663 (3000 G.). — Nr. 30. Ein Hauptwerk des M. de Hondekoeter, bezeichnet 1682, trug den witzigen Titel: »Langh leeft den Koningh« in den Klauen einer Eule, die als Concertdirigent auftritt, während Pfauen, Elstern, Eulen und Pelikane ihre Ohren zerreissenden Töne vernehmen lassen. Wir haben hier also gemalte, höchst harmonisch gemalte Musik. Das Bild wurde für nur 1500 G. einem Pariser Händler zugeschlagen. Eine politische Deutung des Sujets ist ja wohl auch zulässig. Das Schriftstück würde dessfalls eine vor das Parlament vorgebrachte Petition enthalten. — Nr. 32. P. de Hooch, das Innere einer Bürgerwohnung mit der nach dem Garten offenen Thür, die eben ein Kind öffnet, gehört zu dem Vollendetsten, was wir von seiner Hand besitzen (2150 G.). — Ich möchte als das Hauptwerk der Sammlung A. Hope's das grosse Bild des N. Maes, Nr. 38, bezeichnen, ein Kücheninneres mit einer vom Rücken gesehenen Magd, welche einen Eimer vollpumpt. Die brillante, fein gestimmte Färbung verbindet sich mit packender Naturwahrheit der Schilderung, in der gar nichts gekünstelt erscheint (2860 G.), während in dem zweiten Bilde desselben Meisters, Nr. 39, mit einer Enten rupfenden Magd das Roth zu stark überwiegt (900 G.), und in dem dritten, Nr. 40, eine stillende Mutter und eine Dienerin darstellend, das Pathetische der Auffassung störend wirkt (300 G.). — Nr. 42. Metsu's sehr feines aber nicht bedeutendes Bild einer sitzenden Frau mit einem Hund erzielte 1200 G., während das ebenso geschmacklose wie peinlich sorgfältig ausgeführte Urtheil Salomo's mit 19 Figuren von W. v. Mieris, Nr. 43, datirt 1709, mit nur 110 G. bezahlt wurde. — Nr. 45. M. van Musscher's höchst sorgfältig ausgeführte Gemüseverkäuferin in Amsterdam, ein Porträt- und zugleich Sittenbild, 1669 bezeichnet, also aus dem vierundzwanzigsten Lebensjahre des Malers, dürfte wohl zu den besten seiner Hand gehören (320 G.). — Nr. 54. Paul Potter, vier Ochsen auf einer Wiese, bezeichnet 1653, also kurz vor seinem Tode gemalt, war schwächlich in der Behandlung der Ferne (900 G.). — Nr. 55. Die Geburt des Bacchus von N. Poussin, eine figurenreiche Gruppe von fein abgewogener akademischer Behandlung, früher in der Orleans Galerie, (150 G.). — Rembrandt's Porträtbüste der Petronella Buys, Nr. 56, von 1635 und die halbe Figur des Nicholas Ruts, Nr. 57, vom Jahre 1631, fanden nicht die Anerkennung, wie sie derartigen Stücken gewöhnlich entgegengebracht wird. — Ein vortrefflicher Rubens, eine figurenreiche Eberjagd, Nr. 58, in Erfindung und Composition ein Meisterwerk, in dem das Spontane der Action glänzend zur Geltung kommt, wurde für nur 1660 Guineen für die Galerie von Glasgow gekauft; ein ebenfalls eigenhändiger Entwurf in kleinen Verhältnissen mit ornamentirter Randeinfassung, etwa für Teppichweberei bestimmt, Nr. 59, erzielte 340 G. — Die schöne nordische Landschaft mit einem

Wasserfall, Nr. 60, in der weichen Stimmung des Everdingen (1600 G.), von J. v. Ruisdael, war entschieden die schönste Landschaft der Sammlung neben dem bereits genannten Bilde des Hobbema. — Genannt zu werden verdient auch Ruisdael's sehr feine Flachlandschaft, Nr. 61, mit hohem Himmel (610 G.). — Von besonderem Reize war Jan Steen's Liebesscene auf einer Terrasse, Nr. 62: Wein, Weib und — Gesang! doch nein, die umworbene Sängerin hält zwar das offene Notenbuch im Schooss, aber ihre Augenlider sind schwer und der lustige Zecher hat seine Freude daran (780 G.). — Die übrigen Bilder waren weniger bedeutend, etwa mit Ausnahme einer Lagerscene von Wouwerman, Nr. 71 (700 G.). *J. P. Richter.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Ueber ein Bildniss Michelangelo's, das sich, bisher wenig beachtet, im Besitze des Grafen P. Galletti in dessen bekannter Villa Torre al Gallo in Arcetri befindet, berichtet Gaet. Guasti in einer kleinen Gelegenheitsschrift (Il ritratto migliore e autentico di M. Buonarroti, Firenze 1893). Er möchte in demselben (wovon er seiner Schrift eine ziemlich gelungene Zinkotypie beigefügt hat) dasjenige Bildniss des Meisters sehen, das dieser, wie Vasari erzählt (VI, 206), durch Giuliano Bugiardini für Ottaviano Medici malen liess. Aus der eben dort gegebenen Nachricht, dass es zugleich mit einem von Michelangelo bei Sebastiano del Piombo in Rom bestellten Bilde Papst Clemens VII. dem Auftraggeber überreicht wurde, und aus einem Briefe Sebastiano's an Michelangelo, der diesem die bevorstehende Uebersendung des Bildnisses nach Florenz ankündigt (Gotti I, 222), bestimmt Guasti die Entstehung des Bugiardini'schen Porträts im Jahre 1532. Michelangelo zählte dazumal 57 Jahre, und mit diesem Alter stimmt sein Aussehen auf unserem Bilde ganz wohl überein. Durch diese Bestimmung ist nun aber die bisher festgehaltene Attribution des Porträts Michelangelo's im Louvre (Nr. 528) an Bugiardini endgiltig beseitigt, da die Inschrift darauf den Meister als in seinem 47. Jahre dargestellt bezeichnet. — Auch dass wir weder in dem, im Besitze der Familie Baldi befindlichen, noch in dem einst von Chaix d'Estang besessenen Bildnisse Michelangelo's das von Bugiardini gemalte zu suchen haben, wird von Guasti unter Anführung der dafür schon von Milanesi (Vasari VII, 330) beigebrachten Argumente dargethan, so wie er auch das beim Marchese Lotteringo della Stufa zu Florenz befindliche nur als eine Copie des Bugiardini'schen Originals gelten lassen will, da es mit diesem wohl die Uebereinstimmung im Alter des Dargestellten gemein und auch sonst eine gewisse Aehnlichkeit hat, aber sich namentlich dadurch, dass Michelangelo bedeckten Hauptes dargestellt sei — wie auf keinem seiner Originalbildnisse sonst — als blosse Copie nach einem solchen zu erkennen

gibt (ein Argument, das uns denn doch für die Entscheidung der Frage ob Original ob Copie etwas zu wenig gewichtig bedünken will). Guasti vergleicht zum Schluss noch die Malweise auf unserem Bildniss mit derjenigen auf dem um diese Zeit und auch unter Einfluss von Michelangelo entstandenen Gemälde der Marter der hl. Catharina in S. Maria Novella (Capp. Ruccellai) und kommt auch hiebei zu dem Schluss, dass beide Bilder demselben Meister angehören. Nur möchte er aus der ausgezeichneten Modellirung des Kopfes im Helldunkel, aus der Kraft und Weichheit der Töne, die Bugiardini in keinem seiner übrigen Werke in solcher Vollendung erreicht hat, folgern, dass Michelangelo selbst an sein Bildniss die letzte Hand angelegt habe, ehe er es dem ihm befreundeten Besteller aushändigen liess. Es wird nun einer näheren Prüfung des in Rede stehenden Bildes durch Kenner, die ihm ganz vorurtheilslos gegenübertreten, bedürfen, ehe den vom Verfasser mit so viel Wärme vorgebrachten Argumenten zu Gunsten desselben das Gewicht objectiver Wahrheit zugestanden und damit der Kunstgeschichte ein bisher verloren geglaubtes Werk des Malers eingereiht werden kann. *C. v. F.*

Ein wiederaufgefundenes Werk von Francesco di Simone Ferrucci. Unter den verloren gegangenen Arbeiten dieses Schülers des Andrea Verrocchio führt Milanesi im Commentar seiner Vasariausgabe (III, 371 n. 2 +) auch das Grabmal an, das im Jahr 1472 Lemmo Balducci, dem Stifter des Hospitals von S. Matteo, in dessen Räumen gesetzt, 1735 bei der Uebertragung in die Kirche S. Matteo verstümmelt, und bei der Umwandlung von Hospital und Kirche in die jetzige Accademia di belle Arti 1783 demolirt worden war. Neuerdings glaubte Venturi (Arch. stor. dell' Arte V, 371 ff.) in einer gegenwärtig über dem Treppenpodest der Academie aufgestellten Büste Balducci's einen Ueberrest jenes Grabmals nachweisen zu können. Nun bringt B. Marrai (in Arte e Storia 1894, S. 17) darüber neue Mittheilungen, aus denen sich ergibt, dass zum Mindesten beträchtliche Ueberreste des in Rede stehenden Werkes Ferrucci's sich bis heute erhalten haben. Nach der Beschreibung, die Del Migliore davon gibt (er sah es noch an seiner ursprünglichen Stelle), hatte es ganz die Form des Grabmals Pandolfini († 1457) in der Badia zu Florenz und auf der Inschrifttafel ein von Polizian verfasstes Elogium. Dieses nun ist auf dem Kenotaph Lemmo Balducci's erhalten, welches sich jetzt an der inneren Façadenwand der Kirche S. Maria nuova (S. Eligio) findet, wo es — laut einer zweiten darauf verzeichneten Angabe — im Jahr 1845 aufgestellt worden war. Allerdings in von der ursprünglichen Form abweichender Gestalt. Von jener ist daran nur noch der Sockel mit zwei Löwenköpfen in Relief, der Fries mit dem Wappen des Verstorbenen zwischen Festons, und das Medaillonreliefbildniss desselben, am (späteren) Sarkophage angebracht, erhalten. Dass dieses das ursprünglich von Ferrucci gemeisselte sei, daran ist nach dem Stilcharakter und nach der Uebereinstimmung mit den übrigen von ihm herrührenden Theilen des Monumentes nicht zu zweifeln. Dagegen ist in der obenerwähnten Büste Lemmo's kaum seine, sondern vielmehr die Hand eines

Künstlers zu erkennen, dessen Manier schon die den Individualismus des Quattrocento weniger scharf betonende Weise des beginnenden Cinquecento charakterisirt. Ueber die ursprüngliche Verwendung der Büste aber erfahren wir aus Del Migliore und Richa, dass sie über der Thüre angebracht war, die aus den Arcaden des Hofes in das Zimmer des Spedalingo führte, sich also dort befand, wo gegenwärtig die Nische mit Michelangelo's Mattheusstatue zu sehen ist. *C. v. F.*

Zur holländischen Kunstforschung. Oud-Holland, XII. 1. Het gebruik van Wastafeltjes in de Nederlanden door S. G. de Vries, Uebersicht über den Gebrauch der Wachstäfelchen zum Schreiben im Mittelalter in Holland, mit einer Illustration, Ruysbroec beim Schreiben auf Wachs darstellend (S. 1 ff.).

Alart du Hamel of du Hameel, Bouwmeester en plaatsnijder door Ch. C. V. Verreyt. Neue Entdeckungen über das Leben dieses Künstlers (S. 7 ff.).

Verzeichniss der Kupferstiche des Alart du Hameel von Max Lehrs. Ausführliche kritische Zusammenstellung der elf Blätter dieses Künstlers (S. 15 ff.).

De schilder Balthasar van der Veen door Dr. A. Bredius. Daten über diesen unter 1598—1657 nachweisbaren Künstler, von dem sich Bilder (Stadtansichten, Landschaften) zu Amsterdam, Leyden, Mainz (Sammlung St. Michel) und in der Auction Lippmann v. Lissingen befinden bezw. befanden (S. 57 ff.).

Het Kabinet Schilderijen van Petrus Scriverius door J. G. Frederiks. Dieser Gelehrte, bekannt durch sein Porträt von F. Hals, besass u. A. Bilder von Rembrandt, Hals, Lievens, Jac. Backer, Averkamp, Beerstraten und Wouwerman. Leider fehlen die Angaben über Gegenstand und Format fast gänzlich (S. 62 f.).

Oud-Holland XII. 2. De ijzeren kroon boven het graf der Zutphensche Graven, door H. J. H. Groneman. Beschreibung und 1857 angefertigte Abbildungen einer seitdem verstümmelten schmiedeisernen Krone gothischen Stiles, welche sich in der Kirche zu Zutphen befindet. Sie wurde vielleicht schon im 12. Jahrhundert gemacht, offenbar aber im 15. Jahrhundert erneuert (S. 65 ff.).

Een te weinig opgemerkte bron voor het leven van Pieter van Laer door E. W. Moes. Hinweis auf die Vite de' pittori etc. von Giov. Bat. Passeri, 1772 zu Rom gedruckt, aber noch im 17. Jahrhundert niedergeschrieben. Der Verfasser überschätzt für die in Holland verlebten letzten Lebensjahre van Laer's das Gewicht dieser italienischen Quelle gegenüber Sandrart und Schrevel. Das Todesjahr 1642 ist vermuthlich zu früh angesetzt (S. 95 ff.).

Aanteekeningen omtrent eenige Dordrechtsche schilders door G. H. Veth. XXXV. Claes Snellaert, XXXVI. Abraham Susenier, XXXVII. Jan van Teylingen, XXXVIII. Arnoldus Verbuys (S. 107 ff.).

Ordonnantien van het St. Lucasgilde te 'sHertogenbosch door Mr. W. Bezemer. Vom Jahre 1546 (S. 123 ff.). —

Dr. P. J. H. Cuypers en C. J. Gonnet, De St. Bavokerk te Haarlem, in Eigen Haard 1894, Nr. 17, S. 266 ff. und Nr. 18, S. 281 ff. —

E. W. Moes, Iconographia Batava, 9. Lieferung, enthält van Echten bis van Eys. Hierin werden u. A. die Bildnisse des Geschlechtes Egmond und diejenigen des Erasmus, 107 an der Zahl, aufgezählt. —

G. van Arkel en A. W. Weissman, Noord-Hollandsche Oudheden, Tweede Stuk, Eerste Gedeelte, uitgegeven van wege het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap. Umfasst das Kunstinventar des Gaues Kennemerland mit der Stadt Alkmaar. 104 S. 4°, illustrirt. —

De schilders Viruly door P. Haverkorn van Rijsewijk in Rotterdamsche Jaarboekje IV. 1894, S. 151 ff. —

De Kapel van het St. Annahof te Leiden door Mr. Ch. M. Dozy in Ned. Spectator 1894, Nr. 28, S. 225. *Corn. Hofstede de Groot.*

Bayrische Wandgemälde des XIV. und XV. Jahrhunderts.

Von Dr. **Oscar Freiherr Lochner v. Hüttenbach.**

I.

St. Moriz-Pfarrkirche zu Ingolstadt.

Die St. Moriz-Pfarrkirche ist die ältere, ursprünglich einzige Pfarrkirche zu Ingolstadt. In der Chronik des Klosters Niederaltaich wird als erstes Consecrationsdatum der 22. September 1230 erwähnt. Nach Gerstner vollzog am 21. September 1234 auf die Bitten des Magisters Hugo, Domherrn zu Regensburg und Pfarrers zu Ingolstadt, Bischof Heinrich von Eichstätt die Weihe, nachdem die Morizkirche »auf dem Grund der alten 500 Jahre gestandenen Kirche wieder aufgebaut worden war« [1]. Obwohl wegen der Notiz in der Chronik von Niederaltaich, wohin die Morizkirche gehörte, diese Consecration und ein umfangreicher Neubau nicht bestritten werden kann, urtheilt doch der Text zu den »Kunstdenkmalen des Königreiches Bayern« [2] kurzweg: »Die Kirche ist, soweit stilistische Merkmale noch ein Urtheil zulassen [3], wahrscheinlich im 14. Jahrhundert erbaut. Das überlieferte Datum einer Weihe kann sich nicht auf den bestehenden Bau beziehen.« Dieses Urtheil geht etwas zu weit. Zu weit ging aber auch die Kritik desselben [4]. Wir glauben, dass thatsächlich ein grösserer Umbau im 14. Jahrhundert vorgenommen wurde. Die Consecration von 1230(34) schliesst dies erfahrungsgemäss gar nicht aus, nicht einmal, dass die Kirche überhaupt erst im 14. Jahrhundert vollendet wurde.

Nach Eichst. Pastbl. 1864, Nr. 43 sind sogar »die ältesten (!!) Capellen an der Nordseite, die eine beim Aufgang zum Musikchore . . . ca. 1397 gestiftet, eine zweite (jetzt St. Aloys) neben der jetzigen Sacristei, wahrscheinlich die 1368 gestiftete Allerheiligencapelle. — Die beiden Thürme sind ursprünglich mit der Kirche angelegt (?), aber nur der östliche vollendet; der westliche (Pfeifthurm) hat einen späteren Aufsatz, im unteren Stockwerke aber noch

---

[1] Vgl. Beilage zur Augsburger Postztg. 1893, Nr. 8, S. 4 f.

[2] 1. Lfg. S. 54.

[3] Die Restauration in den letzten Jahrzehnten ist anfangs keine glückliche gewesen. Die Kirche war »verzopft«; die Neugothik ist theilweise fehlerhaft.

[4] Vgl. Note 1.

Reste einer für das 1375 gestiftete Trautner'sche Beneficium eingerichteten Capelle«. Wir haben also schon hierin einen Beweis, dass auch in Ingolstadt um diese Zeit eifrig gebaut wurde, ebenso eifrig wie etwa am Dome zu Eichstätt [5]).

Ausserdem fand sich im bischöflichen Palais zu Eichstätt eine Urkunde [6]), welche besagt, dass, ao. 1359 XIV. cal. Novbres. der Weihbischof des Bischofes Berchtold von Eichstätt (Burggrafen von Nürnberg; 1354—65) den Choraltar von St. Moriz in Ingolstadt consecrirte.

In jüngster Zeit wurden an der rechten Chorwand (Epistelseite) höchst interessante Gemälde aufgedeckt, welche nicht nur durch diese Urkunde selbst näher bestimmt werden, sondern einen neuen Beleg für die von uns vertretene Ansicht bilden.

Ueber einem einfachen architektonischen Zierstreifen (Rahme?), unterhalb dessen sich vielleicht eine Teppichmalerei oder die Rückwand des Chorgestühls befand, sind in zwei Reihen grössere Bildercyclen gemalt. Die einzelnen Bilder des unteren Cyclus sind 50 cm hoch und durchschnittlich 66,5 cm lang; bei einer Durchschnittslänge von 63 cm der Bilder des oberen Cyclus. Die Darstellungen sind durch einfache gelblich getönte Streifen getrennt. Etliche Felder enthalten zwei Darstellungen. Der obere Cyclus ist leider bis zu den Halspartien der stehenden Figuren zerstört, ebenso Anfang und Ende des ganzen Doppelstreifens, welcher in seinem gegenwärtigen Bestande 9,50 m in der Länge und 1,20 m in der Höhe misst.

Die untere Reihe ist leicht zu erklären, sie umfasst 15 Darstellungen aus einem Passionscyclus oder Leben Jesu, wenn wir diesen Namen wählen wollen: 1. die Geburt, 2. die Anbetung durch die heiligen drei Könige, 3. Darstellung Jesu im Tempel, 4. das Abendmahl, 5. Christus auf dem Oelberg neben der Gefangennahme durch den Verrath des Judas, 6. Christus vor Pilatus, 7. Geisselung, 8. Kreuztragung, 9. Kreuzigung, 10. Kreuzabnahme, 11. Grablegung Christi, 12. Auferstehung, 13. Christus in der Vorhölle, daneben Christi Himmelfahrt, 14. Krönung Mariä, 15. Kreuzauffindung.

Die Geburt Christi ist ganz ähnlich aufgefasst, wie in der Münchener Armenbibel (c. 1360; cod. germ. [c. pict.] 20.); ähnlich ist auch die Auffassung der Konstanzer Armenbibel [7]), Maria liegend, dahinter das Kind in einem Korb liegend, Ochs und Esel schauen darüber herein, St. Joseph sitzt

---

[5]) Bis etwa 1356 Neubau des Domchores. Darauf folgte Fortsetzung des Schiffes. 1359 wurden die Gebeine des hl. Wunibald in den neuen Chor übertragen. (Eichst. Pastbl. 1862, Nr. 38 f.) Das Domportal mit dem herrlichen Tympanon (Mariä Tod) zeigt die Jahreszahl 1396.

[6]) Dem Altarsteine bei der letzten Restauration entnommen. Von S.B.Gn. auf Bericht über die Gemälde dem Verfasser mitgetheilt.

[7]) Laib und Dr. Schwarz, Bibl. paup. der Lyceumsbibliothek zu Konstanz. Zürich 1876. Die Darstellung in dieser Auffassung ist keineswegs selten; vgl. Zeitschrift f. christl. Kunst 1894, V, S. 130 ff. mit Tafeln. »Die eherne Fünte von St. Marien in Rostock.« Der Klosterneuburger Altar, freilich bedeutend älter, zeigt dieselbe Darstellungsweise, später Nicola Pisano's Kanzelwerk u. a.

an seinen Stab gelehnt zur Seite. Die hl. drei Könige zeigen typische Auffassung, etwa wie auf den Königsfelder Glasgemälden derselben Zeit, oder auf einer kleinen Sculptur am Südportal der Morizkirche (1. Hälfte des 14. Jahrhunderts)[8]. Die Stellung der Figuren ist lebhaft, das Beiwerk charakteristisch. Die Darstellung im Tempel (zwei Frauen, der Priester, auf dem Tische das Kind) zeigt uns zarte Figuren, die Anordnung typisch, aber lebhafter als z. B. in der M. A. Das Abendmahl (sechs Figuren, sitzend, Judas in hockender Stellung vor dem Tisch) gleicht der Darstellung in der Konstanzer Armenbibel. In beiden Fällen ist Johannes aufrecht sitzend. In der M. A. liegt Johannes mit dem Haupte im Schosse des Herrn. Oelberg (vier Figuren, Engel) und Verrath (vier Figuren) sind etwas sehr zusammengedrängt, die überlange Figur eines Schergen bildet gleichsam den Trennungsstrich. Der Verrath zeigt sehr lebhafte Auffassung, bedeutend lebhafter als in der M. A. Die Vorführung Jesu vor Pilatus (vier Figuren) ist freier. Die Figur des Pilatus sehr elegant und sehr charakteristisch für den Stil nach Mitte des 14. Jahrhunderts. Die Geisselung (drei Figuren) ist, wie es scheint, im 15. Jahrhundert etwas übermalt worden. Die Schergen sind sehr derb aufgefasst. In den beiden Codices fehlt dieses Bild. Die Kreuztragung (drei Figuren) zeigt uns Christus ähnlicher der K. A. als der M. A.[9]. In den folgenden Darstellungen weichen die Cyclen der M. A., K. A. und zu Ingolstadt in der Composition ganz von einander ab. Merkwürdig ist die Einführung von Mariä Krönung in dieselben. Die Kreuzigung (drei Figuren, drei kleine Bäumchen), die Kreuzabnahme (vier Figuren), die Grablegung (vier Figuren um den Leichnam gruppirt), sind rein typisch, doch nicht ohne Streben nach psychischem Ausdruck zu verrathen. Dasselbe gilt von der Auferstehung (Christus, zwischen den zwei ruhenden Wächtern). Christus trägt hier, wie bei dem Besuche in der Unterwelt, die dreigeschlitzte Kreuzesfahne. Letztere weht von dem zweiten in das vorhergehende Feld herein, wie das Kreuz bei der Kreuztragung und der Schaft der Kreuzfahne bei der Auferstehung in den oberen Cyclus hineinragt. Die Himmelfahrt Christi (Maria inmitten der Apostel, von Christus sind nur mehr die Füsse sichtbar, zwei Engel fliegen aus Wolken herab), und die Krönung Mariä bieten nichts Aussergewöhnliches. Höchst fein gezeichnet ist das letzte, leider arg verstümmelte Bild. Eine schöne Engelsfigur hält das Kreuz, vor welchem ein Bischof und eine vornehme Dame (interessantes Costüm) knieen, Makarius und Helena. Dies Bild ist ganz originell und verräth ein hervorragendes künstlerisches Gefühl[10].

Die Erklärung des oberen Cyclus stösst auf bedeutende Schwierigkeiten,

---

[8]) Sehr ähnlich wie auf dem bei Reber, Kunstgesch. des Mittelalters, S. 615, abgebildeten altkölner Triptychon.

[9]) Aehnlich die Sculptur am Portaltympanon von St. Lorenz in Nürnberg.

[10]) Von Kreuzauffindung sagt Didron, Das Malerbuch vom Berge Athos, Deutsche Ausgabe von Schäffer, S. 334, »bei uns ist der Gegenstand einigemale, aber mit weniger Einzelnheiten und geringerer Pracht dargestellt«. An Stelle aller Wunder haben wir hier nur den einzigen Engel, welcher das Kreuz hält.

einmal wegen der Zerstörung der Bilder und dann wegen der grossen Seltenheit ähnlicher Bilderreihen, oder genügender Publicationen von solchen [11]).

Das letzte Bild zeigt, wenn auch arg verstümmelt, eine liegende Frauengestalt wie Maria auf dem Todtenbett, daneben Christus im rothen Mantel, die Rechte segnend erhoben. Da die Darstellung eine ganz typische, so könnte man schliessen, dass die zerstörte Hälfte dieses letzten Bildes Mariens Seele auf dem linken Arme Christi und etwa einige Apostelgestalten aufwies, wie auf dem Tympanon des Domes zu Eichstätt. Das vorletzte Bild (15. Feld) zeigt noch eine sich neigende weibliche Gestalt, dahinter eine zweite stehende, was vorherging ist zerstört, doch könnte dies der Rest von einer Verkündigung des Todes Mariä sein. Das fünfte und achte Feld zeigt Darstellungen, welche für Joachim's Begegnung mit Anna und die Heimsuchung stereotyp sind. Man ist also zunächst versucht, an ein Marienleben zu denken.

Am unerklärlichsten erscheint bei dieser Annahme das erste Bild; sichtbar ist davon noch eine Frauengestalt, in hellroth-blauem Costüm, ein Mann in brauner Gewandung, ein fliehender, gelber Teufel mit Flammenschurz. Vielleicht gibt noch einige Aufklärung die im Mittelalter sehr beliebte Theophiluslegende [12]), womit der Mariencyclus ähnlich eingeleitet würde, wie das Leben Jesu mit Mariä Krönung und Kreuzauffindung schliesst.

Das zweite Bildchen zeigt eine ähnliche braune männliche Figur, auf welche zwei Gestalten, eine weibliche in Blau-roth, eine männliche in Grün-roth, demüthig zuschreiten (Joachim und Anna gehen zum Opfer?). Im dritten Feld gewahren wir dieselben drei Figuren in umgekehrter Ordnung (Joachim und Anna zurückgewiesen?). Das vierte Bild ist defect, man erkennt Reste von zwei Gestalten in dunkelroth-grünen Gewändern, eine violett gekleidete Gestalt schreitet entgegen (Verkündigung der Rückkehr Joachims an Anna?), die Handlung findet vor einem Thore statt [13]). Das fünfte Bild zeigt uns zwei sich begrüssende Gestalten in Grün-roth gekleidet, im Hintergrund zwei weibliche Gestalten zu der einen, der Tempel zur andern Seite (Begrüssung an der goldenen Pforte) [14]). Im sechsten Feld begegnen wir zwei Figuren in

---

[11]) Sehr viel Material wurde umsonst durchsucht, weil meist nur die gewöhnlichsten Darstellungen, wie Verkündigung oder Geburt, zur Abbildung gelangen. Die Werke über Marienlegenden sind meist ikonographisch sehr geringwerthig. Selbst Schultz, Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria und ihre Darstellung in der bildenden Kunst des Mittelalters, bietet hierin zu wenig. — Am meisten Aufschluss gab Barbier de Montault, Traité d'iconographie chrétienne, Paris 1890, wegen der zahlreichen gutgewählten typischen Skizzen.

[12]) S. Wetzer u. Welte, Kirchenlexicon. Marienlegenden. In der Münchener Armenbibel (Cod. germ. 20) ist die Gestalt Christi und des Teufels bei der Versuchung ähnlich. Was bedeutet aber dann die Frauenfigur? Etwa Maria Magdalena (s. u.)?

[13]) Vgl. Schultz l. c. S. 9 o.

[14]) l. c. — Vgl. Barbier de Montault, Traité, II, pl. XXXI, Nr. 323. Le Cte. de Grimoüard de Saint-Laurent, Manuel de l'art chrétien, Poitiers-Paris 1878, p. 342, pl. 133.

Violettgrau (ohne Mantel) und Roth, beide in eifrigem Gespräche dahinwandelnd, dahinter links eine grüne Figur, rechts eine Kirche. Im siebten Felde sehen wir das nämliche Paar vor einer sitzenden Gestalt mit Krone oder Bischofsmütze auf dem Haupte und erhobener Rechten. Die beiden Bilder scheinen zusammenzugehören, etwa die Entdeckung der Empfängniss und Joseph und Maria vor dem Hohenpriester? Bild 8 zeigt uns Reste zweier Gestalten, etwa Mägde, dann die Gestalt einer älteren Frau in roth-grünem Gewande, welche einer lieblichen Mädchengestalt die Hand reicht (Mariä Heimsuchung). Nun häufen sich die Schwierigkeiten. Im neunten Felde sehen wir eine ähnliche Mädchengestalt nebst fünf Gefährtinnen oder jugendlichen Gefährten (letztere aber mit Mänteln), sämmtliche mit blonden Locken und Kronen geschmückt, darüber ein rother Nimbus, dessen Kern nicht mehr zu erkennen. Der Nimbus lässt auf irgend welches besondere Moment, Himmel, Tempel, Sendung des hl. Geistes schliessen. Sollte die Darstellung Maria im Kreise der Tempeljungfrauen bedeuten, oder die Ausgiessung des hl. Geistes? Gegen erstere Deutung wäre einzuwenden, dass das Bild sich an zu später Stelle findet, gegen letztere Zahl und Charakter der Personen. Bild 10 zeigt eine liegende (sterbende) Figur, roth-grün, mit Stab oder Kerze in den Händen, dahinter zwei Mägde sitzend (Tod Joachims?) [15]. Im Feld 11 gewahren wir endlich ein ganz räthselhaftes Ereigniss, wir sehen zwei Paare in innigster Umarmung, dazwischen ein Baum [16]. Es handelt sich hier offenbar um eine Abschiedsscene, doch ist keines der Paare und keine Figur auffällig charakterisirt. Das erste Paar hat roth-grüne und grün-grau-violette Kleidung, das zweite hellrothe. Im zwölften Felde sehen wir ein Mädchen mit langen, aufgelösten Haaren demüthig sich neigend gegen eine männliche Figur, welche die Hände über ihr Haupt hält, das Mädchen ist von einer anderen weiblichen Figur begleitet, welche die Linke erhoben hält. Der Bruch der Mauer macht es unmöglich, die folgende Darstellung zu erkennen. Wir sehen nur eine jungfräuliche Gestalt wieder in Grau-violett, die etwas in Händen hatte, wie Rocken und Spindel. Von zwei andern Figuren sind nur Reste der unteren Gewandpartien, hellroth-grün und dunkelroth-grün, erkenntlich. Das 14. Bild lässt uns eine gekrönte Frau (mit Heiligenschein) zwischen zwei Mägden erkennen, welche sie vor einen Thron geleiten, worauf eine ehrwürdige Bischofsgestalt sitzt. Letztere schmückt ein auffallend schöner Kopf mit schönem Barte. Die Darstellungen des 15. und 16. Feldes wurden schon Eingangs erwähnt. Was 13 und 14 bedeuten, ist wohl kaum vermuthungsweise zu bestimmen, etwa Maria bei der Arbeit (Verkündigung der Geburt??) und Maria bei dem Evangelisten Johannes.

Wir sehen, es hat auch die versuchte Erklärung mehr als eine

---

[15]) Findet sich ebenso (aber ohne Stab resp. Kerze) auf den Sculpturen des Portals zu Trau. Jahrb. der k. k. Central-Commission V, S. 199, ist aber das Bildwerk als »Hochzeit zu Kana« (!) erklärt.

[16]) Die Paare ähneln dem Bilde »Jesu Abschied von Maria« in der Konstanzer A.-B.

Schwierigkeit. Dennoch dürfte sie wenigstens annähernd die Darstellungen charakterisiren und zu weiteren Versuchen Anhaltspunkte bieten. Unter den Patronen der Morizkirche fände sich keine Heilige, auf welche dieser Cyclus besser gedeutet werden könnte. Andererseits ist die Deutung des letzten Bildes doch trotz dessen Verstümmelung kaum abzuweisen. Vielleicht ist das Leben der Maria Magdalena mit eingeflochten? Ihr Name findet sich z. B. im Dom zu Eichstätt bei einer Altarstiftung des Domherrn Burkhard von Pleinfeld, Propst des Neustifts zu Spalt. Dieser liess 1410 einen Altar zu Ehren Mariens, der Hll. Martha, Lazarus und Maria Magdalena[17]) errichten. Maria und Anna finden sich wiederholt bei St. Moriz, ebenso stunden in der alten Filiale Feldkirchen drei Altäre: B.M.V. — Stae. Annae. — Sti. Jacobi.

Leider brachten alle Nachforschungen nicht das gewünschte Licht. Es fehlt an unserem Cyclus selbst manches bestimmende Merkmal. Andererseits ist noch kein genügendes ikonographisches Material vorhanden. Vielleicht findet einer der verehrten Leser des Räthsels Lösung, vielleicht führt ein Zufall auf die Entdeckung. Den Cyclus auf Walpurga oder Wuna zu deuten, wäre verfehlt. Erschwert ist die Erklärung ferner wegen der, von ästhetischem Standpunkte aus allerdings geschickten, sehr abbreviirten Darstellungsweise.

Was nun den Stil der Bilder anbelangt, so haben wir es, wie schon wiederholt angedeutet wurde, mit sehr charakteristischen Bildwerken zu thun. Der untere Cyclus gibt Vergleichungspunkte genug. Die Zeit der Anfertigung ist stilistisch bestimmt durch die Aehnlichkeit mit den beiden Armenbibeln, mit den Sculpturen des Portals der Lorenzikirche, den Königsfelder Glasgemälden und ähnlichen Dingen. Die Gemälde zu Ingolstadt sind aber durchweg feiner als die Miniaturen in den beiden Bibeln. Das kleine Beiwerk, die geschlitzten, langgeschnabelten Schuhe, die Judenhüte, Helme, Kronen, der Thron des Pilatus, die Stellung desselben, seine merkwürdige Krone, d. h. ein rother Spitzhut mit darüber gestülpter Krone und grosser weisser Feder, das alles zeigt sehr genau die Zeit an, da die Luxemburger die deutsche Kunst beeinflussten. Der Pilatus in seinem ganzen Aufzuge könnte recht gut auch in Böhmen gemalt sein, ebenso die Schergen. (Die Gemälde mögen um 1360, die Zeit jener Altarconsecration, hergestellt worden sein.)

In der ganzen Bilderreihe zeigt sich ein merkwürdiges Gemisch von Altem und Neuem, von Idealismus und derbem Realismus. Die Körper zeigen noch grosse Schlankheit, bis zum Uebermaass in der Gefangennahme. Die Gewandung ist gut behandelt. Es fehlt nicht an seelischem Ausdruck. Freilich streift die Derbheit einiger Figuren »in das Gebiet der Karrikatur«[18]). Dagegen sehen wir im 8., 9., 12. und 15. Felde oben die zartesten Mädchengestalten. Der Engel im letzten Bilde unten, der Bischof im 14. Bilde oben, sind hochelegante Figuren. Zierlich ist die Auffassung der hl. drei Könige.

Die Umrisse der Figuren sind schwarz oder röthlich vorgezeichnet, hie und da sehr kräftig, dann gleichmässig mit feiner Tempera ausgefüllt. Letztere

---

[17]) Eichst. Pastbl. 1862, Nr. 38, S. 158.

[18]) Dr. H. Janitschek, Geschichte der D. Malerei, S. 177.

Technik ist besonders gut an den Bäumchen der Kreuzigungsgruppe erkenntlich, Blatt für Blatt ist mit je einem Pinselstrich hingesetzt [19]). Der Farbenreichthum erinnert an die besten Buchmalereien dieser Zeit, wie etwa in Frankreich, Trier und Böhmen. Ungebrochenes Zinnoberroth, sattes Blau und Grün, Violett, Purpur, Dunkelgrün wechseln in angenehmer Weise, so dass das Ganze eine gleichmässig gestimmte, freundliche Wirkung erzielt. Der Grund ist oft blau ausgefüllt. Die Versuche, Architektur einzuführen, sind noch sehr gering und ganz naiv.

An einigen Stellen im unteren Cyclus scheint eine spätere Hand Zuthaten gemacht zu haben, so besonders bei der Geisselung und Kreuzigung, wo Maria ein schreckliches schwarzes Schwert in die Brust bekam, andere erhielten das Schuhwerk derb schwarz nachgemalt u. s. w. Möglicher Weise wurde der obere Cyclus schon früher zerstört. Die Gemälde waren übertüncht und ungefähr 5 cm dick übermörtelt.

Unter den Gemälden, und zwar beim Abendmahl und der Kreuzabnahme, finden sich noch zwei Apostelkreuze, roth, in roten Ringen auf blauem Grund. Sie sind wohl ältesten Datums. Da sie aber für die Consecration einer Kirche beweisend sind, so dürfte wohl noch eine zweite Consecration angenommen werden, sonst wären sie kaum schon so früh übermalt worden. Am Ende des ganzen Streifens fanden sich über den Bildern vor der Ablösung Spuren eines blau-rothen Gewandes, wie von einem grossen Heiligen aus der Barockzeit. Thatsächlich wurden Ende des 17. Jahrhunderts in den Chor zwölf Apostelfiguren gemalt [20]). Damals ging also die Zerstörnng der Bilder vor sich, denn die zweite Farbschicht ruhte unmittelbar auf einem leichten Tüncheüberzug über den alten Gemälden. Später, da die ganze Kirche mit Lattengewölben, Stuck und anderer Zier geschmückt wurde, mögen auch diese übermörtelt worden sein.

Gegenüber fanden sich Spuren eines zweiten ähnlichen Gemäldestreifens, leider war derselbe aber schon wieder übertüncht, ehe dieselben untersucht wurden. Es habe sich nichts Bestimmtes erkennen lassen. Das war allerdings auch bei den besprochenen Bildern der Fall, die vom Berichterstatter gemeinsam mit Herrn Dr. Ebner-Eichstätt zu mehr als der Hälfte erst herausgeschält werden mussten. Jetzt ist deren Erhaltung bestimmt in Aussicht genommen [21]).

Das in diese Kirche 1879 vom Harderthor übertragene Wandgemälde (1371), die Spuren von Gemälden in der südlichen Sacristei der Garnisonskirche zeigen keine verwandte Manier. Die kleine Stelle, welche im Minoritenkreuzgang aufgedeckt wurde, verräth, dass daselbst eine prächtige Gemäldereihe, etwa aus der Zeit um 1500, noch unter Mörtel, ihrer eventuellen Auferstehung harrt.

---

[19]) Ganz dieselbe Manier, wie z. B. der Baum in der Münch. Armenbibel beim Sündenfall.

[20]) Bisch. Archiv Eichstätt.

[21]) Die Zeichnungen für ein neues Chorgestühl sind mit Rücksicht hierauf bereits abgeändert worden.

Wie viel könnte in solchen Dingen noch geleistet werden, wie viel mag auch anderwärts noch unter der neidischen Tünche stecken. Wir glauben, Janitschek [22]) hätte über die kirchliche Wandmalerei des 14. Jahrhunderts anders urtheilen können und müssen, wenn noch mehr für deren Aufdeckung, Publication und Erhaltung geschähe; von dem Mangel eines genügenden grossen ikonographischen Werkes zu deren Erklärung ganz zu schweigen [23]).

II.

Zell bei Oberstaufen (Bayrisches Allgäu).

In dem Kirchlein zu Zell, 40 Minuten von dem bekannten Sommerluftkurort Oberstaufen im Allgäu entfernt, wurden seit Sommer 1893 eine Reihe wertvoller Wandmalereien aufgedeckt und restaurirt. Die Capelle, einst Pfarrkirche von Zell, seit 1375 mit der Propstei Oberstaufen unirt, jetzt Filiale der Pfarrei dieses Namens, umfasste ursprünglich nur den heutigen Chorraum. Anfangs des 15. Jahrhunderts mag sie erhöht und mit einem entsprechenden Langhaus versehen worden sein so, wie sie heute noch erhalten ist.

Aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammt der künstlerische Wandschmuck. Es sind nämlich die Wände des Chores vollkommen mit Gemälden bedeckt, die sich dem Raume und Inhalt entsprechend in drei Gruppen gliedern. Die Nordwand des Chores zeigt ein Marienleben, 16 Bilder in drei Reihen: 1. Wurzel Jesse's; 2. Joachims Opfer zurückgewiesen; 3. Joachim auf der Weide von Engeln benachrichtigt; 4. Anna im Garten vom Engel getröstet; 5. Joachim und Anna an der goldenen Pforte; — (zweite Reihe:) 6. Mariä Geburt; 7. Maria steigt die Tempelstufen hinan; 8. die Freier Mariens erhalten ihre Stäbe, Joseph's Stab grünt, ein Freier zerbricht seinen Stab, Joseph erhält den Faustschlag; 9. Vermählung Joseph's (bejahrt); 10. Verkündigung; 11. Heimsuchung; (dritte Reihe:) 12. Weihnacht (drei Engel singen Gloria nach Choralnoten); 13. Beschneidung; 14. Anbetung der Könige; 15. Flucht nach Aegypten; 16. Kindermord zu Bethlehem [24]). — Die südliche Chorwand zeigt uns wieder drei Reihen von Gemälden; die zweite und dritte Reihe von Fenstern durchbrochen (von der Mitte des Chores nach Südwest gezählt): 1. Kreuzigung Petri; 2. Enthauptung Pauli; 3. Kreuzigung des hl. Andreas; 4. Jakobus wird von einem Kanzelgerüst herabgestürzt und mit der Walkerstange erschlagen; 5. Johannes Ev. vor der lateranensischen Pforte; 6. Thomas wird enthauptet; 7. Philippi Kreuzigung; — (zweite Reihe:) 8. Matthäus wird vor dem Altar erstochen; 9. Bartholomäus geschunden; (Fenster:) 10. Stephanus wird gesteinigt; 11. Matthias enthauptet; — (dritte

---

[22]) l. c. S. 193.

[23]) Photographien dieser Bilder in ihrem gegenwärtigen Bestand sind von Photograph Bergmann-Ingolstadt aufgenommen worden. — Eben erscheint bei Herder in Freiburg eine »Christliche Ikonographie« von Heinrich Detzel, 2 Bände.

[24]) Die Reihen enden genau in der Mitte der Ostwand des Chors (dreiseitig geschlossen).

Reihe:) 12. Jakobus d. Ae. enthauptet; 13. Simon und Judas mit Lanze und Schwert erstochen; (Fenster:) 14. Stephanus heilt ein Pferd, festlicher Zug Heilungsuchender, einige werfen Geld in einen Opferstock. Unterschrift[25]): Stephanus faciebat prodigia et signa magna in plebe; (Fenster) 15. St. Alban.

Sämmtliche Bilder sind durch gelbliche Streifen getrennt und von grünen Streifen umrahmt, doch ragen in letztere die Figuren und Attribute fast immer hinein. Unterhalb sämmtlicher Gemälde (vielleicht durch die ganze Kirche) zieht sich ein marmorirter Sockelstreif, getheilt durch zierliche graugemalte, gewundene, spätgothische Säulchen.

Der Triumphbogen zeigt auf der Seite gegen den Altar ein Jüngstes Gericht, auf dem Scheitel des Bogens Christus, zu beiden Seiten Engel, in halber Höhe südlich die Seligen, nördlich Sturz der Verdammten, unten südlich Auferstehen der Seligen, nördlich der Höllenrachen.

In die Leibungen des Chorbogens waren die klugen und thörichten Jungfrauen gemalt, doch sind dieselben durch die Ausrundung des Bogens zerstört worden bis auf den untersten Ansatz.

Ursprünglich war nur die südliche Chorwand von Fenstern durchbrochen, ebenso die mittlere des Chorschlusses. Später wurden auch in die nördliche zwei schmale Fenster eingesetzt, die Restauration musste hier wohl oder übel den Schaden abgleichen. Die Leibungen der drei alten Fenster zeigen auf jeder Seite je einen Heiligen, und zwar: Nikolaus von Tolentino und Sebastian; Leonhard und Laurentius; Antonius Eremita und Martin (als Bischof).

Die Reste von Bemalungen im Schiff sind leider sehr spärlich. Die Decken wurden später mit schlechten Rococobildern bemalt.

In der Nordwand des Chores zwischen dem 9. und 10., 14. und 15. Bildchen ist ein schönes spätgothisches Sakramentshäuschen mit den Wappen der Montfort eingelassen.

Der Altar im Chor war sehr werthvoll; er besteht aus einem geschnitzten Schrein: Maria zwischen Barbara und Stephanus; die Flügel sind bemalt: aussen Weihnacht und hl. drei Könige, innen vier Heilige; die Predella ebenso: Apostelbüsten in Arcadenbögen; die Rückseite zeigt gänzlich verwitterte und verblasste Spuren eines interessanten Oelberges. Auf dem Schreine vorne Unterschrift: año . dm . m . cccc° xly . ꝯpleta . e . hᵉ. tabula . p . iohē . strigel. Um diese Zeit waren jedenfalls auch die Wandgemälde vollendet. Sie könnten nach Aehnlichkeiten der beiden Weihnachtsbilder von gleicher Hand sein. Der Altar ist durch eine frühere »Restauration« völlig verdorben.

Wunderbar ist die Farbensymphonie der Bilder, jetzt allerdings sehr zart und blass. Die Umrisse sind keck und sicher vorgezeichnet, mit einem Buchstaben die Farbe öfters vorgeschrieben, die Bilder also erst nach Vollendung der ganzen Zeichnung in Farbe ausgeführt. Mit wenigen Strichen ist oft ein ganz herrlich empfundener Kopf gezeichnet, ebenso sicher sind besonders bei den Bildern der Südwand die mannigfachsten Gewandungen hinge-

---

[25]) Die Bilder trugen sämmtlich Unterschriften, doch sind die meisten nicht mehr leserlich. — Unter den Bildern zeigen sich die Apostelkreuze.

worfen. Letztere Seite zeichnet sich ohnehin durch grössere Freiheit, Kühnheit und Reichthum der Phantasie aus.

Die Bilder wurden aufgedeckt durch die Geschwister Allger, welche neben der Kirche ein schmuckes Anwesen besitzen. Die königl. bayr. Regierung beauftragte den Historienmaler Bonifaz Locher von München mit deren Restauration. Professor Rudolf Seitz nannte diese Restauration eine der besten, welche ihm bekannt sei. Sie ist in der That mit grösster Pietät und Geschicklichkeit durchgeführt. Eine genauere Besprechung dieser Kunstwerke mit Abbildungen wird Professor Dr. Endres-Regensburg im Allgäuer Geschichtsfreund bringen [26]).

III.

Die Frauenkirche in Memmingen.

Hier wurden seit 1891 zahlreiche ausserordentlich schöne Fresken blossgelegt. Die Restauration naht nunmehr ihrem Ende. Da jedenfalls von Herrn Stadtpfarrer Braun [27]) eine grössere Publication zu erwarten ist, genügt es an dieser Stelle auf den Hauptinhalt der Bilder hinzuweisen. Die ganze Kirche ist vom Maler einheitlich behandelt, die Gurten, Pfeiler, Rippen sind reich hervorgehoben. In den Seitenschiffen sind in die spätgothischen Gewölbesterne um den Schlusspunkt reiche Pflanzenornamente gemalt. An der Hochwand des Mittelschiffes über den Arcadenbögen läuft ein Fries, durchbrochen von ebenfalls gemalten prächtigen Wimpergen über dem Scheitel jedes Bogens, an jeder Säule von Consolen, worauf grosse prächtige Apostelfiguren. In den Zwickeln zwischen Fries, Sockel und Wimperg finden sich schwebende Engelsgestalten mit malerisch drapirten Gewändern. Im Chor finden sich in den Zwickeln der fünf Kreuzgewölbe je vier Engel, welche die Messe symbolisiren; links an der Chorwand ein Stifterbild, rechts ein schwebender Engel mit der Hostie; zur Seite des Altars rechts eine Nische mit einem lieblichen Marienbild auf der Mondsichel, das Kind hält den Rosenkranz; zu beiden Seiten musicirende Engel. Aehnlich zart ist an einem Pfeiler im Schiffe, links ein Erbärmdebild, rechts am Kanzelpfeiler eine Madonna mit Kind von vier Engeln umgeben (mit reizender Architektur) angebracht. Dieser ganze Pfeiler soll für den Neubau des Nationalmuseums in München copirt werden.

Die Leibung des Triumphbogens zeigt die klugen und thörichten Jungfrauen; die Leibungen der Arkadenbogen in der Regel auf jeder Seite je sieben Propheten zwischen je zwei Engeln, einmal je einen Engel zwischen je einem Heiligen und einem Propheten. Alle haben Spruchbänder, deren Inhalt sich auf Maria und das Messopfer bezieht.

Den prächtigsten Schmuck zeigt die Wand des in das nördliche Seitenschiff eingebauten Thurmes. Hier sehen wir zuoberst Gott Vater, darunter

---

[26]) J. Kösel'sche Buchhandlung Kempten.

[27]) Welcher schon im »Christlichen Kunstblatt« eine eingehende Besprechung brachte (1891, S. 23 ff.; 1892, S. 26 ff., 43 ff.). Vgl. Historisch pol. Blätter, 1134, S. 237 ff. Dr. Enders, Bildliche Darstellungen aus dem Marienleben im Mittelalter.

einen von Thoren, Thürmen und Mauern geschützten Garten, worin alle möglichen Symbole Mariens, wie die Lilie unter den Dornen, der versiegelte Brunnen u. s. w., schliesslich Maria selbst; der Engel Gabriel hetzt mit vier Hunden das Einhorn, auf welchem hier aber das Christkindlein reitet, in den Schoss der Jungfrau. Die obere Partie links ist nicht deutlich zu entziffern. Unter dieser Darstellung 14 kleinere Bilder in Reihen: 1. Joachim und Anna, Lämmer opfernd vom Hohenpriester zurückgewiesen; 2. Joachim auf der Waide erhält des Engels Botschaft; 3. Anna im Garten von Engeln getröstet; 4. Joachim und Anna an der goldenen Pforte; 5. Geburt Mariens; 6. Mariä Tempelgang; 7. Das Stabwunder, die Freier zerbrechen ihre Stäbe; 8. Vermählung Mariens; 9. Verkündigung; 10. Heimsuchung; 11. Joseph wird der Empfängniss gewahr, ein Engel klärt ihn auf; 12. Geburt Christi; 13. Beschneidung; 14. Anbetung der hl. drei Könige. Der Charakter der Darstellungen entspricht der Zeit nach Mitte des 15. Jahrhunderts. 1459 wurde laut Inschrift der Chorbau vollendet. Dieses Marienleben nähert sich bereits, besonders im Beiwerk und in der naiven Charakteristik dem bekannten Dürer'schen.

In der nördlichen Portalhalle sind drei Darstellungen im Tympanon: Anbetung der hl. drei Könige; Verkündigung; Weihnacht. Auf der linken Wand Reste von einem Martyrium Jakobus d. Aelteren, es ist hier wohl ein Apostelcyclus noch aufzudecken. In der südlichen Portalhalle ist eine schöne Kreuzigungsgruppe gemalt. Geradezu erstaunlich ist, wie vollendet schön all diese Dinge wieder zum Vorschein kamen. Die Restauration wird sehr tüchtig geleitet und ausgeführt.

Als Curiosum mag ein gemaltes Epitaph im südlichen Seitenschiff erwähnt werden, welches die Embleme des priesterlichen Berufes trägt: Kelch, Ciborium, Oelgefäss (?), Leuchter, Messpult, Missale und Kanon, die Inschrift ist nicht mehr leserlich.

Zu beiden Seiten des Triumphbogens auf den Hochwänden des Schiffes finden sich zwei Tafeln mit Anfang und Schluss des Athanasianischen Glaubensbekenntnisses.

Die Kirche als Ganzes — sie wurde in drei verschiedenen Perioden erbaut — gehört somit zu den merkwürdigsten und sicher werthvollsten Bauten in Süddeutschland.

Der deutsche und niederländische Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen.

Von **Max Lehrs.**

XXXIX.

Karlsruhe.

Grossherzogliche Kunsthalle.

Diese grossentheils aus altfürstlichem Besitz der Badischen Markgrafen stammende Sammlung ist bislang nicht nach Verdienst benutzt worden. Die Abtheilung des 15. Jahrhunderts enthält zahlreiche Unica, welche weder Passavant noch anderen Ikonographen bekannt gewesen zu sein scheinen. Sie wird neuerdings unter der sachverständigen Verwaltung des Herrn Dr. Koelitz geordnet. Ein an seltenen Blättern des 16. Jahrhunderts ungemein reicher Klebeband dürfte dann ebenfalls aufgelöst werden. Er enthält aus dem 15. Jahrhundert nur Nr. 29, 82 und 84 des nachfolgenden Verzeichnisses. Der Güte des Herrn Dr. Koelitz verdanke ich ausgezeichnete Amateur-Photographien von Nr. 3, 6, 25, 38, 50 a, 50 b, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 86, 87 und 88.

A. Oberdeutsche Meister.

Meister ·E·S·

1. St. Johannes. B. VI. 20. 41. Blatt 4 aus der Apostelfolge mit dem Credo B. VI. 19. 38—49. P. II. 43. 38-49. Matter Abdruck.

Eine gegenseitige Metallschnitt-Copie, weiss auf schwarzem Grund und ohne die Credo-Stelle auf dem Spruchband, befindet sich im Münchener Cabinet. Der Name im Nimbus steht verkehrt. Weisse Doppeleinfassung. 103 : 73 mm. Einf.

2. S. Catharina. P. II. 63. 183. Matter Abdruck mit Spuren von Roth und Grün. Oben ist ein Bogen mit Zwickeln und eine Einfassung um die Darstellung hinzugezeichnet. W. Thurm (?).

Bisher war nur das von Passavant beschriebene Dresdener Exemplar bekannt, welches auch Heinecken [1]) und Frenzel [2]) vorlag.

---

[1]) Neue Nachrichten I. 338. 239.

[2]) Naumann's Archiv I. 36. 48.

3.* Blumen-Ass aus dem kleineren Kartenspiel. An knorrigem Ast erhebt sich, nach links aufsteigend, eine Phantasieblume, aus deren etwas nach rechts geneigtem Kelch drei umeinander geschlungene, in zwiebelförmige Spitzen endende Knollen wachsen. Vom Stiel geht nach links ein Blatt, nach rechts eine Knospe. 63 : 40 mm. Pl. Unbeschrieben. Die Plattenecken sind abgeschrägt. Ausgezeichneter Abdruck.

Dieselbe Blume findet sich gegenseitig auf der retouchirten Blumen-Fünf in Braunschweig (Repertorium XVI. 33. 4). Gleichseitig kommt sie auf der Blumen-Zwei des Copienspiels ebenda (Repertorium XVI. 34. 6) vor.

Monogrammist bα8

4—5. Die Passion. Zwei Blatt aus der Folge B. VI. 69. 1—12. nach Schongauer.

4. Christus am Oelberg. B. VI. 69. 1. Unreiner Abdruck. W. kleiner Ochsenkopf mit dem Antoniuskreuz.
5. Die Grablegung. B. VI. 72. 10. Unreiner Druck des II. Etats.
   Die Wiener Hofbibliothek besitzt einen I. Etat, vielleicht einen Probedruck, vor der Modellirung des Körpers Christi durch Schraffirungen. Derselbe ist, wie das Gesicht und der rechte Arm, ganz weiss, ebenso der linke Fuss des Johannes.

6. Der Eierbauer und die Entenfrau. P. II. 123. 42. Lehrs, Der Meister des Amsterdamer Cabinets 112.

Matter Abdruck mit Oelflecken. Die Maasse betragen 184 : 115 mm. Pl. Passavant citirt den Stich nur nach Heinecken [3]). Letzterer sah das Blatt, wie später noch Harzen [4]) in Bologna, wo es 1868 gestohlen wurde. Es ist im Verzeichniss der entwendeten Blätter (Documento F) wahrscheinlich mit Nr. 133: »Un uomo ed una donna« gemeint und befindet sich jetzt in der Sammlung E. v. Rothschild zu Paris.

Martin Schongauer.

7. Der Engel Gabriel. B. 1. Fleckiger Abdruck, links und rechts etwas verschnitten. W. Dreiberg mit Stange und Stern.

8. Die Flucht nach Aegypten. B. 7. Ganz matter Abdruck. W. Jagdhorn.

9. Die Dornenkrönung. B. 13. aus der Passions-Folge B. 9—20.

10. Die Kreuztragung. B. 21.* Total restaurirt und fleckig.

11. Christus erscheint der Magdalena. B. 26.*

12. Der Tod Mariä. B. 33. Ganz matter Abdruck auf demselben Papier wie Nr. 8 und mit dem gleichen Wasserzeichen.

13—24. Die zwölf Apostel. Folge von zwölf Blatt B. 34—45. Meist fleckig und restaurirt. B. 34, 35, 38, 39, 41 und 43**; B. 36, 42, 44 und 45.* Die übrigen gering. Bei B. 45 fehlen die oberen Ecken.

25.* St. Philippus. Copie nach B. 38 aus vorstehender Folge, stark verkleinert. Unten links sind fünf nach rechts geneigte Grashalme hinzugefügt,

---

[3]) Neue Nachrichten I. 368. 20.

[4]) Naumann's Archiv VI. 111. 105.

und der obere Knopf des Kreuzes auf dem Stab ist ganz sichtbar, was im Original nicht der Fall ist. 38 : 22 mm. Pl. : Bl.

Geringe, wohl schon dem 16. Jahrhundert angehörige Arbeit.

26. St. Antonius. B. 46.

27. St. Antonius von Dämonen gepeinigt. B. 47.** I. Etat vor der nach rechts geneigten etwas gekrümmten Schraffirung auf der Kutte des Heiligen, welche die weisse Stelle links unter seinem Gürtel deckt. Die Stichelglitscher links am Gewand des Antonius und rechts am Fischschwanz des Teufels sind sehr deutlich.

Ringsum stark verschnittener Abdruck und daher ohne das Monogramm. W. kleiner Ochsenkopf mit dem Antoniuskreuz. Bisher war nur ein einziges Exemplar dieses Plattenzustandes bekannt, welches 1892 bei der Auction Richard Fisher für 45 £ vom British Museum erworben wurde. Es ist bei Willshire [5]) und im Cat. Fisher (Nr. 859) ungenügend beschrieben.

27a. St. Antonius von Dämonen gepeinigt. Gegenseitige Copie von Raphael Mey. B. 47. Cop. 3.)

28. St. Christoph. B. 48. Sehr matter und schmutziger Abdruck.

29. St. Georg. B. 50.***

30. St. Sebastian. B. 60. Links und rechts verschnitten.

31. Der segnende Heiland. B. 68.

32. Der Stier des Lucas. B. 75. Blatt 3 aus der Folge der Evangelistensymbole B. 73—76.

33. Die Erste der klugen Jungfrauen. B. 77 aus der Folge der klugen und thörichten Jungfrauen B. 77—86. II. Etat. Die Figur ist in eine hl. Catharina verwandelt. Sie hält in der Linken ein Schwert, und hinter ihr links liegt das Rad. Unbeschrieben.

Dieser von der ganz ausgedruckten Platte gezogene Zustand findet sich meines Wissens nur noch im Dresdener Cabinet.

34. Der Greif. B. 93. Vollständig ruinirt und gebleicht.

35. Wappenschild mit dem Leoparden, von einem Engel gehalten. B. 96.** Vertikal durchgerissen und restaurirt. Der Abdruck trägt Spuren von Fleischfarbe.

36. Hochfüllung mit einer Eule. B. 108. Stark restaurirt und ohne die linke obere Ecke.

37. Blattornament. B. 112.* Gebleicht und in tergo schwach durchgezeichnet.

Meister BM

38.* Das Antlitz Christi. Das hl. Antlitz ist von vorne gesehen und blickt mit weinenden Augen den Beschauer an. Die Dornenkrone bohrt sich tief in die Stirn, und die in der Mitte gescheitelten Haare fallen nach beiden Seiten weit herab. Der lockige Bart ist getheilt und lässt die Oberlippe fast ganz frei. Unbezeichnet. 127 : 116 mm. Pl. Unbeschrieben.

Sehr energisch gestochenes Blatt von schöner Zeichnung und stark durch

---

[5]) Cat. II. 430. 27.

Schongauer beeinflusst. Die Arbeit scheint mir unzweifelhaft dem Meister B M anzugehören.

Monogrammist AG

39. Christi Einzug in Jerusalem. B. 2. I. Blatt 1 aus der Passions-Folge B. VI. 345. 2—13. Repertorium IX. 6. 9—20 und XII. 32. 41—48. Ganz matter Abdruck.

40. St. Georg. B. VI. 142. 52. P. II. 112. 52. Repertorium IX. 5. 6. Prachtvoller Druck, unten und auf der rechten Seite etwas verschnitten.

Monogrammist S W

41. Die Gefangennahme Christi. B. VIII. 7. 2. nach Schongauer. Lehrs, Kat. des German. Mus. 36. 167. Alter Abdruck.

Wenzel von Olmütz.

42. Die Geburt Christi. B. VI. 320. 3. Lehrs 4. nach Schongauer. Alter, aber matter Abdruck. W. bekrönte Lilie.

43. Der Tod Mariä. B. VI. 328. 22. Lehrs 5. nach Schongauer Schwacher Abdruck des II. Etats, unten defect. Die rechte Hälfte der Jahreszahl und etwa fünf Buchstaben der Bezeichnung fehlen. W. bekrönte Lilie.

44. Der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes. B. VI. 325. 17. Lehrs 7. I. nach Schongauer. Sehr schöner Abdruck, links und rechts etwas verschnitten.

45.* Die Madonna vor der Weinlaube, von zwei Engeln gekrönt. Lehrs 11. Ein Lichtdruck im Dresdener Cabinet. Ausgezeichneter Abdruck, aber ringsum etwas verschnitten.

Monogrammist HS

46—49. Christus am Kreuz und verschiedene Heilige. Vier Blatt aus der Folge Chronik f. vervielf. Kunst II. 91. 1—6.

- 46. Christus am Kreuz. B. VI. 387. 1. P. II. 207. 1. und IV. 131. 1. Chronik f. vervielf. Kunst II. 91. 1. nach Schongauer. Der Abdruck ist rechts etwas verschnitten, und die beiden äusseren Kreislinien fehlen.
- 47. St. Christoph. B. VI. 387. 2. P. II. 207. 2. und IV. 131. 2. Chronik f. vervielf. Kunst II. 91. 3. Die dritte Kreislinie ist abgeschnitten.
- 48. St. Rochus. B. VI. 388. 3. P. II. 207. 3. und IV. 131. 3. Chronik f. vervielf. Kunst. II. 91. 4. Die dritte Kreislinie fehlt.
- 49. SS. Sebald und Laurentius. P. II. 207. 6. und IV. 132. 7. Chronik f. vervielf. Kunst. II. 92. 5. Zwei Exemplare. Bei beiden ist die dritte Kreislinie abgeschnitten. Das eine ist rechts am Rande defect, das andere reiner im Druck.

50. Die Versammlung der Krieger. P. II. 208. 10. und IV. 132. 19. Chronik für vervielf. Kunst II. 92. 10. II. nach Dürer. W. gekreuzte Schlüssel.

Meister MZ

50a.* Die Madonna am Röhrbrunnen. Copie nach B. 2. stark verkleinert mit namentlich rechts sehr veränderter Landschaft und ohne den

Löwenkopf am Brunnen. Die Madonna hat einen Strahlen- und Scheibennimbus. Ein runder Ornamentrahmen umschliesst die Darstellung. 64 mm. Durchm. der äusseren Einfassung. Unbeschrieben.

Mittelmässige Arbeit.

50b.* Die Madonna am Röhrbrunnen. Copie nach B. 2. noch stärker verkleinert, ohne den landschaftlichen Hintergrund und ohne den Löwenkopf am Brunnen, dessen Rohr von anderer Form ist. 40 : 36 mm. Pl. : Bl. Dürftige Arbeit. Die vier Ecken fehlen.

Beide Copien gehören natürlich dem 16. Jahrhundert an, da das Original von 1501 datirt ist.

51. St. Christoph. B. 7. mod. W. Wappen mit achtstrahligem Lilienkarfunkel.

52. Das Martyrium der hl. Catharina. B. 8. mod. W. ℌ.

53. Das Martyrium der hl. Barbara. B. 9. mod. W. Wappen wie bei Nr. 51.

54. Der Ball. B. 13. mod.

55. Memento mori! B. 17.** alt

56. Die vier Krieger. B. 20.* alt. Restaurirt.

57. Die Frau mit der Eule. B. 21. Die betrügliche Copie. Die Platte befindet sich im Besitze von R. Bergau in Nürnberg, der sie 1881 in der »Wartburg« [6]), dem Organ des Münchener Alterthumsvereins, abdruckte, aber irriger Weise für die Originalplatte des Meisters M 3 hielt.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister der Spielkarten.

58. Christus am Oelberg. B. X. 3. 6. P. II. 218. 61.

W. Schmidt [7]) schreibt diesen Stich, von dem bisher nur ein Exemplar in der Albertina bekannt war, einem dem Meister der Spielkarten verwandten Künstler zu. Ich halte ihn für eine sicher eigenhändige Arbeit des Meisters, die ursprünglich sehr fein und charakteristisch für ihn, später von anderer Hand mit geradlinigen Querschraffirungen verständnisslos übergangen wurde. Der Abdruck in Karlsruhe rührt, wie der in Wien, bereits von der ausgedruckten und retouchirten Platte her.

Eine stark verkleinerte und veränderte Copie vom Meister mit den Bandrollen (43 : 43 mm. Bl.) Weig. u. Zest. II. 381. 450. besitzt das Dresdener Cabinet, neben einer Geisselung, die vielleicht auf ein zu derselben Passionsfolge gehöriges Original des Spielkarten-Meisters zurückgeht.

Meister des Bileam.

Ich nenne diesen, dem Meister der Spielkarten zeitlich wie örtlich jedenfalls nahestehenden, ausgezeichneten Stecher nach einem kleinen Blättchen mit der Darstellung der redenden Eselin Bileam's, weil diese im 4. Buch Mose, Cap. 22, V. 26—28 erzählte Legende von keinem anderen Stecher des 15. Jahr-

---

[6]) Jahrg. VIII. vor p. 151.

[7]) Repertorium X. p. 129, Anm. 5. 1).

hunderts illustrirt worden ist. Das bisher unbeschriebene und sehr interessante Blättchen [8]) fand ich im Sommer 1891 beim Kunsthändler J. Bouillon in Paris, von dem es das Dresdener Cabinet im December desselben Jahres für 400 Mk. erwarb.

Der Meister des Bileam, dem ich die nachstehend verzeichneten sieben kleinen Stiche (Nr. 59—65) zuschreiben möchte, ist ein hervorragender Künstler, und seine Thätigkeit dürfte um 1440—1450 anzusetzen sein. Fast könnte man nach der weichen, eleganten Zeichnung, die allen seinen Stichen gemein ist, auf einen Meister französischer oder burgundischer Herkunft schliessen. Doch fehlt es für eine so frühe Zeit an Vergleichsmaterial. In vielen Punkten zeigt er Verwandtschaft mit dem jedenfalls niederländischen »Meister des Calvarienberges«. Eigenthümlich sind ihm die schneckenförmigen Locken, welche er gern bei Menschen und Thieren anbringt. Seine Typen sind anmuthig, die Figuren kurz und grossköpfig, der Faltenwurf ungemein weich und flüssig. Die technische Behandlung zeigt bei kräftigen Umrissen äusserst zarte Parallelschraffirungen, neben denen aber auch, besonders im Faltenwurf zahlreiche Querlagen vorkommen. Der Druck ist tiefschwarz und klar. Die Abdrücke der sieben Blättchen in Karlsruhe sind vorzüglich. Nr. 59, 60, 63 und 64 scheinen zu einer Folge von runden Stichen zu gehören.

59.* Das Gotteslamm. Das Lamm steht nach links gewendet auf felsigem Boden und kehrt den von einem Kreuz- und Scheibennimbus umschlossenen Kopf nach rechts zurück. Mit dem erhobenen linken Vorderfuss hält es das flatternde Kreuzpanier, und aus seiner Brust fliesst das Blut in den links stehenden Kelch. Die Kreiseinfassung wird mehrfach von der Darstellung überschritten. 23 mm. Durchm. der Einf., 26 mm. Durchm. der Pl. Unbeschrieben.

Achteckig ausgeschnitten und mit undeutlichem Wasserzeichen.

60.* Die Madonna in Halbfigur. Die hl. Jungfrau in Halbfigur, eine Krone auf dem langen Haar, hält, nach rechts gewendet, mit beiden Händen das nackte Jesuskind, das sein rechtes Aermchen um den Hals der Mutter schlingt und mit der Linken ihren Mantel fasst. Beide tragen Scheibennimben, das Kind mit eingefügtem Strahlenkreuz. Die Kreiseinfassung wird oben von der Krone überschritten. 22 mm. Durchm. der Einf., 25 mm. Durchm. der Pl. Unbeschrieben.

Rund ausgeschnitten.

61.* SS. Petrus und Paulus in Halbfiguren. Die beiden Apostelfürsten stehen dicht nebeneinander. Petrus mit lockigem Bart und Haar hält mit der Rechten den Schlüssel über die Schulter und in der vom Mantel be-

---

[8]) Bileam, mit einer Kappe auf dem bärtigen Haupt, reitet auf der sich bäumenden Eselin nach rechts und schwingt mit der Linken die Geissel. Das Thier wendet redend den Kopf zurück, wo hinter dem Reiter der Engel mit dem Schwert in beiden Händen erscheint. Die Darstellung umrahmt ein Rundbogenportal, flankirt von zwei niedrigen Säulen, auf denen Statuetten stehen. Man sieht nur einen Theil der links befindlichen. Am Boden zwei Blattpflanzen. 65 : 49 mm. Bl. Photographirt von Tamme in Dresden.

deckten Linken ein offenes Buch, in welchem der rechts stehende langbärtige Paulus mit beiden Händen blättert. Letzterer hält sein Schwert im linken Arm. Beide, nur in Halbfigur sichtbar, tragen Scheibennimben. In einem Rahmen aus zwei Einfassungslinien, an die sich nach aussen eine Querschraffirung schliesst. 31 : 35 mm. Bl. Unbeschrieben.

62.* St. Johannes Bapt. Der Täufer mit langem Bart und Haar sitzt, nach rechts gewendet, in der Wüste und liest in einem Buch, das er mit beiden Händen hält. Sein Haupt umschliesst ein Scheibennimbus mit punktirtem Rand, und unter dem langen Gewand werden die nackten Füsse sichtbar. Rechts springt das Lamm mit Lilienkreuz- und Scheibennimbus an ihm empor. Links und rechts im Hintergrund ein Baum. Auf dem links sitzt ein Eichhorn, auf dem rechts ein Raubvogel. 39 : 34 mm. Pl. Unbeschrieben.

63.* S. Maria Magdalena. Die am ganzen Körper behaarte Heilige wird mit betend zusammengelegten Händen von vier Engeln in langen Gewändern zum Himmel emporgetragen. Die zwei unteren halten die Beine, die oberen stützen die Arme und den Scheibennimbus, der die Kreiseinfassung überschreitet. 24 mm. Durchm. der Einf., 27 mm. Durchm. der Pl. Unbeschrieben.

Achteckig ausgeschnitten.

64.* S. Margaretha. Die Heilige sitzt in den Falten ihres Gewandes nach rechts gekehrt. Ihr langes Haar wird durch ein Stirnband gehalten, und das Haupt umschliesst ein Scheibennimbus mit punktirtem Rand. In der Rechten hält sie den Kreuzstab und mit der Linken an einem Band den geflügelten Drachen mit Löwenkopf und zwei Löwenfüssen. Links ein Grasbüschel. Die Kreiseinfassung wird mehrfach von der Darstellung überschritten. 24 mm. Durchm. der Einf., 26 mm. Durchm. der Pl. Unbeschrieben.

Achteckig ausgeschnitten.

65.* Der Narr. Ein Narr steht, von vorn gesehen, etwas nach rechts gebeugt und schlägt die Handtrommel. An Kappe und Aermeln trägt er Quasten, eine grosse Pelztasche am Gürtel und ein Beil an der rechten Seite. Die Füsse stecken in sehr weiten Schuhen. Links am Boden ein Grasbüschel. 37 : 26 mm. Bl. Unbeschrieben.

Die Platte verjüngt sich ein wenig nach unten zu, so dass man dort den sonst fehlenden Plattenrand wahrnimmt.

Meister des hl. Erasmus.

66.* Die Darstellung im Tempel. Maria steht, von zwei hl. Frauen begleitet rechts und reicht das nackte Jesuskind dem links stehenden bartlosen Simon, der beide Hände darnach ausstreckt, und hinter dem links ein zweiter Geistlicher erscheint. Die drei Frauen tragen turbanartige Kopfbedeckungen, die beiden Männer spitze, mitraähnliche Mützen. Auf dem Altar vorn ein rhombisches Muster. 46 : 29 mm. Bl. Unbeschrieben.

Dies Blättchen, dessen Zugehörigkeit zum Werk des Erasmus-Meisters namentlich durch den Typus des Simon bezeugt wird, ist schlecht erhalten und links defect, so dass man nicht feststellen kann, ob der Begleiter des Simon bärtig oder bartlos sei.

67.* Das Martyrium des hl. Erasmus. Der hl. Bischof mit Mitra und Lendenschurz liegt, das bartlose, von einem Scheibennimbus umgebene Haupt nach links gekehrt, unter der Winde am Boden. Zwei Schergen, von denen der vordere mit spitzem Kinnbart, haspeln ihm die Gedärme aus dem Leib. Rechts steht der bärtige Diocletian mit dem Scepter in der Rechten und ein ebenfalls bärtiger Begleiter; beide mit spitzen Kopfbedeckungen. 60 zu 40 mm. Bl. Unbeschrieben. Gegenseitige Variante des Stiches B. X. 26. 48. etc. ohne das Portal und mit Hinzufügung des Bartes beim Begleiter des Diocletian.

Der Abdruck ist durch Bleichen verdorben.

68.* St. Franciscus. Der bartlose Heilige, dessen Haupt ein Scheibennimbus umschliesst, steht in der Ordenstracht nach rechts gewendet und zeigt mit der Rechten seine Seitenwunde, während er in der Linken das mit sechs Seraphsflügeln versehene Crucifix hält. (28) : 45 mm. Bl. Unbeschrieben.

Die untere Hälfte des Stiches fehlt.

69.* St. Michael. Der Erzengel steht in voller Rüstung nach rechts gewendet auf dem überwundenen Satan, der mit Hängeohren und Schweinshauern am Boden liegt. Der Mantel des Heiligen flattert im Winde nach links. Er schwingt in der Linken das Schwert und hält in der Rechten den Kreuzstab. Einfassungslinie. 97 : 76 mm. Einf. Unbeschrieben.

Dieser Stich ist eine gegenseitige Copie nach demselben verschollenen Original des Meisters E S, nach welchem auch der anonyme Stich P. II. 61. 169 Cop. und 91. 47. gefertigt wurde[9]). Der Engel hat in der Copie des Erasmus-Meisters glattes Haar ohne Stirnband und Kreuz, und die Punkte auf der Mantelagraffe fehlen.

Eine gegenseitige Teigdruck-Copie in Schwarz und Braun (103 : 74 mm. Bl.) befindet sich in der Sammlung des Fürsten v. Oettingen-Wallerstein zu Maihingen. (Schreiber 2856.) Nur sie scheint im Sinne des verschollenen Originals gefertigt, da der Erzengel das Schwert in der Rechten schwingt.

Meister IAM von Zwolle.

70. St. Georg. B. VI. 98. 13.

Mittelmässiger Abdruck. Der Stich klebt auf einem Pergamentblatt mit handschriftlichem lateinischen Text aus einem Bühler Zehntbuch von 1558. Bisher waren nur drei Exemplare in Berlin, der Sammlung Rothschild zu Paris und in der Wiener Hofbibliothek bekannt. Le Blanc[10]) sagt, dass die Platte noch existire, gibt aber deren Aufbewahrungsort nicht an. Moderne Abdrücke habe ich nirgends angetroffen.

In diesem Stich äussert sich das Bestreben des Meisters, sich von der Tradition loszusagen und um jeden Preis originell zu sein, ähnlich wie bei seinem hl. Christoph »zu Pferde«. Der Kampf findet im Wasser statt und der Drache liegt nicht am Boden, sondern fliegt in der Luft, wo ihn der Ritter durchsticht.

---

[9]) Vergl. Lehrs, Kat. d. German. Mus. 61. 298. und Repertorium XV. 504. 187.

[10]) Manuel II. 588. 14.

In einem reich miniirten Missale der Kathedrale zu Agram [11]) ist der Stich copirt und von einer Bordüre umgeben, die verschiedene Figuren aus dem Alphabet des Meisters E S und aus anderen gleichzeitigen Stichen enthält [12]).

Eine Niello-Copie (rund 60 mm. Durchm. Bl.) P. I. 307. 569. besitzt das Dresdener Cabinet. Sie ist von magerer Zeichnung und sehr mittelmässiger Ausführung. Worin sie an den Meister E S erinnern soll, wie Passavant angibt, vermag ich nicht zu sagen.

Meister FVB

71—77. Christus und die zwölf Apostel. Sieben Blatt aus der Folge B. VI. 82. 5—17.

71. Petrus. B. VI. 82. 6. W. Herz mit dem Kreuz.
72. Paulus [13]). B. VI. 83. 13. W. Herz mit dem Kreuz. Lichtdruck nach dem Nürnberger Exemplar in G. Gutekunst's Katalog vom März 1891.
73. Andreas. B. VI. 82. 7.
74. Johannes. B. VI. 83. 9. W. Herz mit dem Kreuz.
75. Matthäus. B. VI. 83. 12.
76. Thomas. B. VI. 83. 14 [14]). W. Herz mit dem Kreuz.
77. Judas Thaddäus [15]). B. VI. 84. 15. W. Herz mit dem Kreuz. Unten ein wenig verschnitten.

Sehr schöne Drucke, Nr. 71 und 76 ausgezeichnet, Nr. 73 etwas geringer.

78. St. Johannes Bapt. B. VI. 86. 31. P. II. 186. 31. I. Etat. Vergl. Repertorium XII. 21. 54. Mittelmässiger Abdruck.

Israhel van Meckenem.

79—80. Die Passion. Zwei Blatt aus der Folge B. 10—21.

79. Die Gefangennahme. B. 11. V. Auf der Rückseite ein gezeichneter Kopf mit einer Mütze von einer Hand der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.
80. Die Dornenkrönung. B. 14. VI. Auf der Rückseite ein Ritter von derselben Hand gezeichnet.

81. Der Tod Mariä. B. 40.* nach Hans Holbein d. Aelt. Vergl. Zeitschrift f. christl. K. IV, Sp. 363—365. Photographie von Braun Nr. 175 nach dem Dresdener Exemplar. W. p mit Blume. Unten links fehlt ein Stück des Randes mit der Hälfte der Bezeichnung.

82. St. Antonius mit einem Dämon. B. 85.* Vergl. Repertorium XV. 496. 150. Der rechts verschnittene Abdruck klebt neben seinem Gegenstück Nr. 84 in dem oben erwähnten Klebebande.

83. St. Christoph. B. 90. Die betrügliche Copie P. II. 193. 90. Vergl. Repertorium XV. 496. 151. und XVI. 315. 48.

---

[11]) Ausgestellt im Mai 1876 in Budapest.

[12]) Vergl. Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen IX. p. 240, Anm. 3.

[13]) Von Bartsch irriger Weise »Thomas« genannt.

[14]) Bartsch nennt den Apostel »Jacobus minor«.

[15]) Von Bartsch für »Simon« gehalten.

84. St. Laurentius. B. 105.* Vergl. Repertorium XV. 497. 154. Gegenstück zu Nr. 82.

85. St. Laurentius. B. 106.** nach Schongauer.

C. Anonyme Meister.

86.* Die Anbetung der Könige. Unter einem Strohdach sitzt rechts Maria, das Haupt von einem Scheibennimbus umgeben, und hält das nackte Jesuskind, das mit der linken Hand in den Pokal des vor ihm knieenden bärtigen Königs Melchior fasst. Hinter dem Letzteren stehen die beiden anderen Könige mit Zinkenkronen, ihre Gaben haltend. Links oben der Leitstern. Einfassungslinie. 44 : 29 mm. Bl. Unbeschrieben.

Unbedeutendes Blättchen von magerer und schlechter Zeichnung. Die Einfassungslinie ist nur oben und auf der linken Seite sichtbar.

87.* Edelfräulein und Cavalier. Rechts steht ein Edelmann mit geschlitztem Barett auf dem langen Haar und in kurzem Mäntelchen. Er reicht der links stehenden, halb vom Rücken gesehenen Dame eine Birne. Letztere, in Profil gesehen mit hoher Haube, ein Geldbeutelchen am Gürtel und in Schnabelschuhen, steht links und erhebt erstaunt die rechte Hand. Am Boden zahlreiche Grasbüschel, rechts eine Blume. 64 : 52 mm. Bl. Unbeschrieben.

Harte oberdeutsche Arbeit, kräftig gestochen, aber von mangelhafter Zeichnung. Nach dem Costüm gehört der Stich bereits dem Ende des Jahrhunderts an. Der Abdruck ist etwas verschnitten.

88.* Hochfüllung in Becherform. Ein Zweig erhebt sich von unten rechts und krümmt sich, Blattwerk treibend, nach rechts oben zurück. Eine einzelne Blüthe wächst oben der linken Ecke zu und endet in einen Knopf. Die Einfassungslinie erweitert sich becherförmig nach oben zu. 36 : 24 mm. (oben), 20 mm. (unten) Einf. Unbeschrieben.

Sehr kräftig und sicher gestochenes Blättchen vom Ende des Jahrhunderts.

XL.
Sigmaringen.
Fürstlich Hohenzollern'sches Museum. Hofbibliothek.

Die dem 15. Jahrhundert angehörigen Blätter der Sammlung stammen nicht aus dem alten Familienbesitz des Fürstlichen Hauses, sondern sind neuere Erwerbungen des verstorbenen Fürsten Karl Anton. Eine Auswahl der besten Stücke befindet sich nicht in den Mappen der Hofbibliothek, sondern ist im sogenannten »Altdeutschen Saale« des Schlosses eingerahmt, jedoch — Dank der Fürsorge des liebenswürdigen Directors, Hofrath Dr. v. Lehner, derart, dass man auch die Rückseiten der Blätter auf Wasserzeichen oder Sammlerstempel hin untersuchen kann. Sie sind in dem nachfolgenden Verzeichniss durch ein »(A.)« hinter der Ordnungsnummer kenntlich gemacht.

A. Oberdeutsche Meister.

Martin Schongauer.

1. (A.) Der Engel Gabriel. B. 1.*

2. (A.) Die hl. Jungfrau. B. 2.* W. gothisches p mit Blume.

3. (A.) Die Geburt Christi. B. 4.* W. gothisches p mit Blume.

4. (A.) Die Anbetung der Könige. B. 6.* I. Verrieben und die linke untere Ecke ergänzt. W. Profilkopf.

5. (A.) Die Flucht nach Aegypten. B. 7.*** W. kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern.

6. Die Taufe Christi. B. 8. 1872 auf der Auction Fantoni in Stuttgart für 123 fl. erworben.

7—14. Die Passion. Acht Blatt aus der Folge B. 9—20.

7. (A.) Die Gefangennahme. B. 10.*

8. (A.) Die Geisselung. B. 12.** W. Profilkopf.

9. (A.) Die Dornenkrönung. B. 13.*

10. (A.) Christus vor Pilatus. B. 14.** W. gothisches p mit Blume.

11. Christus wird dem Volke gezeigt. B. 15.** 1872 auf der Auction Fantoni in Stuttgart für 162 fl. erworben, Berliner Doublette, aus der Sammlung v. Nagler. W. kleiner Ochsenkopf mit dem Antoniuskreuz.

12. (A.) Christus am Kreuz. B. 17.** W. kleiner Ochsenkopf mit dem Antoniuskreuz.

13. (A.) Die Grablegung. B. 18. Die linke obere Ecke ergänzt.

14. (A.) Die Auferstehung. B. 20.*** W. kleiner Ochsenkopf mit dem Antoniuskreuz.

Der Knecht links auf dem letztgenannten Stich ist auf einem aus Kloster Inzigkofen stammenden schwäbischen Bilde der Sigmaringer Galerie (Nr. 71) copirt, und ebenda finden sich acht Passionsscenen nach den entsprechenden Stichen Schongauer's (B. 9, 10, 13, 15, 14, 16, 18, 20) auf den auseinandergesägten vier beiderseits bemalten Täfelchen eines Flügelaltärchens aus Stetten im Gnadenthal (Nr. 73—80).

15. Das Gebet am Oelberg. Copie nach B. 9. Christi Bart ist nicht getheilt, das Gesicht des Engels ganz von vorn gesehen, und die Fusszehen des hintersten Jüngers werden theilweise links von der Einfassungslinie abgeschnitten. 130 : 78 mm. Einf. 132 : 79 mm. Pl. Unbeschrieben.

Ungeschickte, schon dem 16. Jahrhundert angehörige Arbeit von schlechter Zeichnung. Die Copie befindet sich auch in Wien (Albertina und Hofbibliothek).

16.* (A.) Christus vor Pilatus. Betrügliche Copie nach B. 14 mit Schongauer's Zeichen. Die Köpfe der Kinderfigürchen auf der Thronlehne berühren nicht wie im Original oben die Einfassungslinie, und die Zotteln an der linken Seite des Hundekopfes sind minder stark. Pilatus öffnet den Mund weiter, und die Lanzenspitze ist fast ganz sichtbar. 159 : 113 mm. Einf. [16]). Unbeschrieben.

Ob diese ausgezeichnete Copie älteren Datums ist, konnte ich nicht untersuchen, da ich sie nur unter Glas und bei ungünstigem Licht sah. Eine

---

[16]) Ich musste die Maasse durchs Glas nehmen, sie sind daher vielleicht nicht ganz zuverlässig.

alte Copie der Passionsblätter mit Schongauer's Monogramm ist bis jetzt nicht bekannt. Ausser den Petrak'schen Nachstichen von B. 9—20 trägt meines Wissens nur noch die B. Keller'sche Copie nach B. 9 Schongauer's Zeichen. Bevor es möglich ist, diese äusserst seltenen Copien mit einander zu vergleichen, muss die Frage nach dem Stecher jener in Sigmaringen eine offene bleiben.

17. (A.) Die Kreuztragung. B. 21.*** W. kleiner Ochsenkopf mit dem Antoniuskreuz. Es existirt eine Photographie des ausgezeichneten Abdruckes in Sigmaringen.

H. A. Schmid [17]) macht darauf aufmerksam, dass die Kreuztragung auf den Aussenseiten der äusseren Flügel des Wandelaltares von Zeitblom in Sigmaringen (Nr. 81—82) mehrere Figuren aus dem Stich: Christus, den Schergen direct hinter ihm, die beiden Schächer und den Pilatus enthalte. Auch das Bewegungsmotiv der beiden den Heiland vorwärts zerrenden Schergen ist dem Stich entlehnt. — Ein anderes Bild der Galerie (Nr. 141) ist eine directe Copie des Stiches.

18. (A.) Christus am Kreuz mit vier Engeln. B. 25.** Etwas getuscht. W. Dreiberg mit Kreuz und Blume.

19. (A.) Die Madonna mit dem Papagei. B. 29.** II. Oben und unten etwas verschnitten. W. Profilkopf.

20. Die Madonna mit dem Papagei. B. 29. Cop. 2.

Bartsch vermuthet wohl mit Recht, dass diese etwas harte, unvollendete Copie Heinecken [18]) zu der Annahme verleitet habe, es gäbe Abdrücke von der Originalplatte Schongauer's ohne dessen Zeichen. Nagler [19]) irrt ebenfalls, wenn er die von ihm citirte gegenseitige Copie ohne Mondsichel nach Angabe des Katalogs v. Derschau (II. Nr. 12) für eine andere hält, als die von Bartsch beschriebene zweite. In späteren Abdrücken, wie z. B. in dem vorliegenden, ist von der Mondsichel nur ein kleines Stückchen des oberen Hornes sichtbar, so dass sie scheinbar ganz fehlt. Um solche Drucke handelt es sich offenbar in den Katalogen v. Derschau und Sternberg-Manderscheid (II. Nr. 81.).

21. (A.) Die Madonna auf der Mondsichel, von zwei Engeln gekrönt. B. 31.* W. Dreiberg mit Kreuz.

22. (A.) Der Tod Mariä. B. 33.** I. Oben rechts ergänzt. W. kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern.

H. A. Schmid [20]) erwähnt in der Galerie des Schlosses eine freie gegenseitige Copie des Stiches vom Meister von Sigmaringen (Nr. 164). Auch in dem Fragment eines Altarflügels der Galerie in Donaueschingen (Nr. 13) erkenne ich eine gegenseitige Wiedergabe des Stiches mit unwesentlichen Aenderungen [21]).

---

[17]) Repertorium XV. p. 20.

[18]) Neue Nachrichten I. 415. 26. und p. 429.

[19]) Künstlerlexicon XV. 442. 29. Cop.

[20]) Repertorium XV. p. 21.

[21]) Woltmann sagt in der Vorrede des Katalogs p. 5, dass sich die Composition direct an den Stich anlehnt, während D. Burckhardt (Die Schule Schongauer's p. 55) die Anordnung im Bilde durchaus anders findet und glaubt, dass einzig das Motiv der beiden lesenden Apostel auf Schongauer zurückgehe.

23—34. Die zwölf Apostel. Folge von zwölf Blatt B. 34—45. B. 34, 38, 39, 41—45**, B. 35 und 36*, die übrigen gering. B. 35, 37, 42 und 43 silhouettirt, B. 34, 36, 38, 39, 41, 44 und 45 remargirt. B. 40 verschnitten und ohne die linke untere Ecke. Von B. 37 ist eine etwas besser erhaltene, aber mit der Feder retouchirte Doublette vorhanden.

35. (A.) St. Christoph. B. 48. Die rechte obere Ecke stark ergänzt. W. kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern.

36. (A.) St. Stephan. B. 49.*

37. St. Johannes Bapt. B. 54.** Stark verschnitten und rings ergänzt.

38. St. Johannes auf Pathmos. B. 55.** Die linke obere Ecke ergänzt. W. p mit Blume. S. Brentano-Birckenstock. Ein zweiter, schwacher Abdruck ist eine Doublette des Städel'schen Instituts.

39. (A.) St. Laurentius. B. 56.** Etwas getuscht.

40. (A.) St. Martin. B. 57.** Links fast bis an die Figur des Heiligen beschnitten. W. Dreiberg mit Kreuz.

41. St. Michael. B. 58. Stark restaurirt und ringsum beträchtlich verschnitten.

42. (A.) Der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes. B. 69. II.

43. (A.) Der Heiland segnet die Jungfrau. B. 71.*

44. Der Auszug zum Markte. B. 88. W. kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern. S. Esdaile.

45. Wappenschild mit dem Schwan, von einer Dame gehalten. B. 98.

46. Wappenschild mit dem Flug, von einem Bauern gehalten. B. 102.*

47. Der Bischofsstab. B. 106.* Etwas ungleichmässig und ohne die vier Ecken. W. p mit Blume. S. Rottmann.

48. Das Rauchfass. B. 107.** Silhouettirt. W. Profilkopf.

49. Hochfüllung mit der Eule. B. 108.** mit Rechberger's Signatur von 1802, aus den Sammlungen Praun, Fries, Brooke, Bammeville und Weber.

50. Querfüllung mit Hopfenranken. B. 115. Mit dem Fagan unbekannten Sammlerstempel C W, weiss in schwarzem Achteck.

Monogrammist g t M (?)

51.* St. Michael. Gegenseitige Copie nach Schongauer's Stich B. 58. Die beiden Horizontallinien am Kreuz der Stirnbinde schneiden die beiden vertikalen (im Original umgekehrt). An den vier Einbiegungen der Mantelschliesse sind sternartige Strahlen hinzugefügt, und die Querschraffirung links über dem Kopf des Teufels besteht nur aus zwei Lagen, einer vertikalen und einer horizontalen. Die diagonale fehlt. Unten in der Mitte das Monogramm. 163 : 110 mm. Einf. Unbeschrieben.

Ziemlich rohe Copie, die in der derben Stichweise an den Monogrammisten I C erinnert. Der Stich stammt aus einem lateinischen Manuscript und trägt in tergo viele Zeilen verblasster Schrift.

Das Monogramm, welches sich ähnlich auf einer gegenseitigen Copie nach Schongauer's hl. Christoph B. 48 in der Trivulziana zu Mailand findet [22]), bezeichnet vielleicht nicht den Stecher der Copie, sondern ist eher als eine flüchtige und, wie die beiden Copien selbst, gegenseitige Wiedergabe des Schongauer'schen Monogrammes aufzufassen.

Monogrammist AG

52. Christi Einzug in Jerusalem. B. 2. I. Blatt 1 aus der Passions-Folge B. VI. 345. 2—13. Repertorium IX. 6. 9—20. und XII. 32. 41—48. Mit dem Stempel von Buttstädt.

53. Wappen des Fürstbischofs Rudolph II. von Scherenberg und des Domcapitels zu Würzburg. B. X. 56. 34. P. II. 128. 32. Repertorium IX. 2. 2. und 377. 2. und XII. 21. 1.

Ziemlich matter Abdruck mit 28 Zeilen Text in tergo. W. Rose (?).

Monogrammist W A H

54. Die Kreuztragung. II. Etat mit der Chiffre A G. B. VI. 350. 15. Repertorium IX. 14. 10. und 380. 10. nach Schongauer. Matter Abdruck.

Monogrammist b x 8

55. Die Wappen der Familien v. Rohrbach und v. Holzhausen. P. II. 123. 40. Lehrs, Katalog d. Germ. Mus. 28. 85. Moderner Abdruck mit dem blauen Sammlerstempel: DU (Fagan 156).

Wenzel von Olmütz.

56. Das Martyrium des hl. Sebastian. Die betrügliche Copie. Lehrs 53a.

Meister M Z

57. Die Frau mit der Eule. B. 21. Die betrügliche Copie.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister W ♁

58. Die Madonna mit dem Apfel im Fenster. P. II. 280. 33. Lichtdruck in Prints and Drawings in the British Museum, Part. III, Pl. XI.

Dieser Stich scheint eine frühe Arbeit des Meisters, denn die Zeichnung ist noch sehr unbeholfen; namentlich erscheint die rechte Brust der hl. Jungfrau viel zu klein und setzt ganz falsch an, so dass es aussieht, als ob sie aus dem Hals wüchse. Passavant beschreibt das Londoner Exemplar — ein zweites war bisher nicht bekannt — sehr ungenau, indem er angibt, die linke Brust Mariä sei entblösst, das Kind erhebe die Linke und halte den Apfel in der Rechten. Das Exemplar im British Museum ist etwas verschnitten. Bei dem mittelmässigen Abdruck in Sigmaringen mit dem W. des gothischen p mit der Blume ist unten der Plattenrand sichtbar.

Meister IAM von Zwolle.

59. (A.) Der Calvarienberg. B. VI. 93. 6. Repertorium XV. 491. 115. I. Etat. Stark restaurirt. Die linke obere Ecke ist ergänzt.

[22]) Der Stich klebt im Cod. Nr. 2143 der Trivulziana fol. 46 v.

Israhel van Meckenem.

60—61. (A.) Das Leben Mariä. Zwei Blatt aus der Folge B. 30—41 nach Hans Holbein d. Ae. Vergl. Lehrs, Kat. d. Germ. Mus. p. 39 bei Nr. 204.

60. Die Geburt Mariä. B. 31.** W. p mit Blume. SS. Esdaile und Marshall.

61. Mariä Tempelgang. B. 32.* W. Krug mit Kreuz.

62. Das ungleiche Paar. B. 171.** SS. Gawet, Quandt, Drugulin und mit dem Sammlerstempel Fagan 156.

63. Das böse Weib. B. 173. Restaurirt, ringsum verschnitten und ohne das Monogramm. W. kleiner Krug.

XLI.

Donaueschingen.

Fürstlich Fürstenberg'sche Sammlungen: Kupferstich-cabinet [23]).

A. Oberdeutsche Meister.

Martin Schongauer.

1. Die Verkündigung. B. 3. W. grosser Ochsenkopf mit Stange und Herz.

2. Die Geburt Christi. B. 4.

3. Die Geburt Christi. B. 5** Gebräunt. W. Profilkopf.

4—5. Die Passion. Zwei Blatt aus der Folge B. 9—20.

4. Die Grablegung. B. 18.

5. Die Höllenfahrt. B. 19. W. grosser Ochsenkopf mit Stange und Herz.

6—17. Die zwölf Apostel. Folge von zwölf Blatt. B. 34—45.

17a. St. Antonius von Dämonen gepeinigt. B. 47. Copie von Raphael Mey, colorirt.

18. St. Laurentius. B. 56.** S. Paar. W. Profilkopf.

In dem Altarwerk des Meisters von Sigmaringen Nr. 22—33 der Galerie zu Donaueschingen ist der hl. Laurentius auf Tafel 24 frei von der Gegenseite copirt. Ebenda finden sich Benutzungen der Stiche B. 21, 39, 49, 56 und 58. Vergl. A. Schmid im Repertorium XV. p. 21.

Blätter mit Schongauer's Zeichen.

19. Die Kupplerin. B. VI. 174. 15 und 180. 60. Vergl. Repertorium XI. 233. 6. Moderner Abdruck.

Monogrammist [monogram]

20. Die Höllenfahrt. Betrügliche Copie nach B. VI. 348. 12. aus der Passionsfolge. Repertorium IX. 378. 11.

---

[23]) Herrn Conservator Emil Wagner, der mir in freundlichster Weise vom frühen Morgen an seine Zeit opferte, spreche ich auch an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank aus.

Monogrammist W ⱪ H

21. St. Simon. B. 22. P. 22. Blatt 11 aus der Apostelfolge B. VI. 403. 13—24. P. II. 129. 13—24. Repertorium IX. 18. 13—24 und 381. 13—24 nach Schongauer. Moderner Abdruck.

Wenzel von Olmütz.

22. Christus am Kreuz. B. VI. 327. 19. Lehrs 30 nach Schongauer. Neuerer Abdruck. etwas verschnitten.

Meister M Z

23. Das Martyrium der hl. Barbara. B. 9. Zwei Exemplare: a) alt, W. hohe Krone, b) modern, W. Augsburger Wappen mit H H.

24. Das Liebespaar. B. 16. modern.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister FVB

25. Christus am Kreuz. P. II. 187. 40. Matter Abdruck mit breitem Rand. Wessely[24]) beschreibt das prachtvolle Berliner Exemplar mit vollem Rande und scheint den Stich für ganz unbekannt zu halten. Der Abdruck trägt im Unterrande sechs Zeilen Schrift von einer Hand des 17. Jahrhunderts und ist identisch mit jenem, den Prof. Sprickmann nach Nagler's Angabe[25]) in einem Cleve'schen Missale eingeklebt fand. Er wurde 1853 bei der Auction Sprickmann-Kerkerinck in Leipzig für 25 Thlr. verkauft und kam 1855 durch Prestel für 120 Thlr. an das Berliner Cabinet. — Nagler's Angabe, dass Schongauer dieselbe Composition von der Gegenseite gestochen habe, beruht auf einem Irrthum.

Eine gleichseitige Copie befindet sich in Dresden (S. Friedrich August II.) und in der Albertina zu Wien. Passavant (II. 221. 82) hält sie irrthümlich für eine Nachahmung des Stiches vom Monogrammisten A G.

26. St. Antonius. P. II. 188. 44 nach Schongauer. Mittelmässiger und wie es scheint retouchirter Abdruck[26]) mit unten sichtbarem Plattenrand.

Monogrammist I C

27. Die Gefangennahme. B. 2. Blatt 2 aus der Passionsfolge B. VI. 69. 1—12 nach Schongauer. Ausgezeichneter Abdruck.

Israhel van Meckenem.

28. Judith. B. 4. II.

29. St. Christoph. B. 90. Die betrügliche Copie P. II. 193. 90. Vergl. Repertorium XV. 496. 151 und XVI. 315. 48.

30. Der Orgelspieler und sein Weib. B. 175.** I.

---

[24]) Die Kupferstichsammlung der Königl. Museen in Berlin Nr. 190 und in seinen Supplementen p. 16. 1.

[25]) Monogrammisten II. p. 914, Nr. 2552. 7.

[26]) Der Stich findet sich nur noch in London und Wien (Hofbibliothek). Eine Retouche wird sich nur mit Hilfe von Photographieen feststellen lassen.

31. Hochfüllung mit acht nackten Menschen. B. 207. Aufgezogen, remargirt und stark restaurirt.

32. Die hl. Familie mit der Heuschrecke. B. VI. 299. 33. P. 240.** nach Dürer. Vergl. Repertorium XIV. 403. 241. W. gothisches p mit Blume.

XLII.

Danzig.

Allerheiligen-Bibliothek der Oberpfarrkirche zu St. Marien.

Die Bibliothek besitzt mehrere Handschriften, welche Schrotblätter [27]) und Kupferstiche des 15. Jahrhunderts enthalten. Sie sind durch photomechanische Nachbildungen, die Stadtrath J. C. Block davon herstellen liess, in der Fachwelt ziemlich bekannt geworden. Ich verdanke die Kenntniss der Originale Herrn Diaconus Brausewetter, welcher die Güte hatte, mir die zwei Kupferstiche enthaltenden Manuscripte mit Zustimmung des Gemeindekirchenrathes nach Dresden zu senden.

Zunächst ist es eine Vulgata-Handschrift des 15. Jahrhunderts (Ms. 121), in welche vor dem Evangelium Johannis und jenem Marci zwei Kupferstiche mit vollem Papierrand (c. 298 : 205 mm. Bl.) eingebunden sind, und zwar vor dem Johannes-Evangelium der Stich vom

Meister ·E·S·

1. St. Johannes. B. 69. Blatt 4 aus der Evangelistenfolge B. VI. 25. 67—70 und 182. 87. Ziemlich guter Abdruck. Bisher waren nur zwei Exemplare dieses Stiches in Dresden und Wien (Albertina) bekannt, wo sich die vollständige Folge befindet.

Vor dem Evangelium Marci findet sich der Stich von

Israhel van Meckenem.

2. St. Marcus. Gegenseitige Copie nach B. VI. 25. 68 ohne die Strahlen im Nimbus und ohne die Angabe der Erdschollen unten. Die beiden Mantelagraffen haben nach innen je vier Zähnchen. Unbezeichnet. 115 mm. Durchm. Einf. 122 mm. Durchm. Pl. Willshire, Cat. II. 189. H. 64. Der Abdruck ist von bläulicher Farbe, und das Papier hat als Wasserzeichen einen stehenden Ochsen.

Willshire beschreibt den Stich nach dem Londoner Exemplar als anonyme Copie. Er rührt aber ohne Zweifel von Israhel van Meckenem her. Copien der anderen drei Evangelisten sind von der Hand des Letzteren nicht bekannt.

Die beiden Evangelisten Matthäus und Lucas sind leider aus dem Manuscript herausgeschnitten. An einem etwa zollbreiten Papierstreifen vor dem Lucas-Evangelium kann man feststellen, dass der Lucas zur Original-Folge des Meisters E S gehörte [28]), deren Papier 21 Schöpflinien auf den altfranzösischen

---

[27]) Schreiber, Manuel, Nr. 2335, 2339, 2374, 2406, 2423, 2480 und 2645.

[28]) Der Verbleib des Stiches lässt sich nicht ermitteln. Es sind vier Exemplare von B. 67 in Basel, Dresden und Wien (Albertina und Hofbibliothek) bekannt, vom Matthäus B. 70 nur drei: in Dresden und den beiden Wiener Sammlungen.

Zoll zeigt, während bei Israhel's Copie des Marcus, deren 25 auf den Zoll kommen.

Im vorderen Deckel eines von 1458 datirten Manuscriptes des Dr. Holkot: »Glossa ad librum sapientiae« (Ms. 192) klebt in der Mitte des oberen Randes ein merkwürdiger anonymer Stich:

3.* Das Martyrium der hl. Catharina. P. II. 238. 186.

Das runde Blatt, von vortrefflicher Zeichnung, zeigt in dem Räderwerk vor der Märtyrerin eine sehr gute Kenntniss der Perspective und in der Composition das Geschick des Künstlers für die Raumfüllung. Es ist von einer ca. 25 mm. breiten, ebenfalls runden hellbraunen Teigdruckbordüre umgeben, die eine unleserliche Inschrift in weisser gothischer Minuskel enthält [29]).

Passavant sagt im Kunstblatt von 1847, p. 135, der Stich könne nicht jünger sein als von 1458, da er offenbar gleichzeitig in den Deckel eingeklebt sei. Der Teigrand beweist aber meines Erachtens nur, dass dies noch im 15. Jahrhundert geschehen sei, ob gleichzeitig mit der Entstehung der Handschrift oder einige Jahre später, lässt sich nicht entscheiden. Der Frankfurter Ikonograph setzt a. a. O. die Arbeit in die Zeit Schongauer's und sagt im Peintre-Graveur, sie sei oberdeutsch im Stile Schongauer's [30]), wozu ihn wohl der liebliche Ausdruck des Köpfchens der Heiligen verleitet hat. Die technische Behandlung ist jedoch, wie er selbst zugibt, alterthümlicher.

Mir scheint die, wohl oberdeutsche Arbeit mit kräftigen, vielfach gekreuzten, aber immer geraden Schraffirungen und tiefschwarzem Druckton von einer nicht für den Abdruck bestimmten Platte herzurühren, die vielleicht als Rauchmantelagraffe gedient hat. Dafür sprechen in erster Linie zwei von Passavant nicht beachtete dreieckige Ausschnitte, welche sich am Rand der Platte links etwas über, rechts etwas unter halber Höhe der Darstellung befinden, und in denen dreipassähnliche Löcher wohl zum Befestigen der Platte dienten. Sodann die überaus tiefe Stichweise, welche den Druck nielloartig dick hervortreten lässt, und endlich der Umstand, dass der Henker das Schwert über die linke Schulter schwingt und die linke Hand Gottes aus den Wolken Segen spendet. Dieser letzte Grund allein wäre nicht zwingend, weil dergleichen Irrthümer den ältesten Stechern öfters passiren. Ganz ungewöhnlich ist auch die Form des in fünf Strahlenbüschel gegliederten Nimbus. Der Stich gehört der Richtung des Spielkarten-Meisters an und steht technisch dem Meister von 1462 am nächsten, an den namentlich die Behandlung des Nackten beim Henker erinnert, wenn auch die Zeichnung für diesen Copisten viel zu gut ist.

---

[29]) Vergl. Schreiber 2863.

[30]) Schuchardt hat diese Beobachtung in Naumann's Archiv IV. p. 85 ungenau wiedergegeben und setzt missverständlich hinzu, die Jahreszahl 1458 sei in den Teigrand gedruckt. Ebenso irrthümlich rechnet Goutzwiller (Le musée de Colmar 1875, p. 69) den Stich unter die Schongauer zugeschriebenen Arbeiten.

Ueber Breunner's „Kriegsvölker".

Von **Wilh. Schmidt.**

Zu den interessantesten Veröffentlichungen auf dem Gebiete der Holzschnitte des 16. Jahrhunderts gehört ohne Zweifel das Werk des Grafen A. J. von Breunner-Enkevoërth »Römisch kaiserlicher Majestät Kriegsvölker im Zeitalter der Landsknechte«, Wien 1883. Der erläuternde Text dazu von Jakob Falke ist hinsichtlich des Gegenständlichen, besonders auch der Trachten, sehr belehrend, die Frage jedoch, wer denn eigentlich die Holzschnitte gezeichnet habe, ist bei Falke, wo nicht schon sichere Bestimmungen vorlagen, nur obenhin gestreift. Es dürfte also sich der Mühe lohnen, auch auf die Meister des Näheren einzugehen, um so mehr, als eine Reihe hervorragender Künstler: Burgkmair, Amberger, Breu, S. Beham, Flötner und W. Huber an den Schnitten betheiligt sind. Die nachfolgende Studie kann man gewissermassen als eine Art Fortsetzung zu meinen Ausführungen über andere Holzschnittwerke: Die Ehrenpforte in der Chronik für vervielfältigende Kunst, 1891, S. 9 f., und den Triumphzug Maximilian's I., in der Kunstchronik vom 13. April 1893, Sp. 347, betrachten.

Die erste Abtheilung des Breunner'schen Werkes besteht aus 50 Blatt, wovon 48 Nummern Landsknechte darstellen. Diese 48 Landsknechtsnummern sind theilweise mit Versen von Hans Sachs und den Adressen der Nürnberger Kunstverleger (Briefmaler) Hans Guldenmund und Nicolaus Meldemann versehen. Wer ist nun der Zeichner der Blätter? Auf die erste Spur leitete R. Z. Becker in seiner Herausgabe der Derschau'schen Holzschnitte; er sprach von »mehreren Dutzend Platten, Soldaten vorstellend« in dieser Sammlung, dieselben stammten aus Jamnitzer's und Sandrart's Kunstsammlungen und wären darin dem Peter Flötner zugerechnet gewesen. Fünf dieser Platten sind im Derschauwerke abgedruckt, die anderen sind offenbar im Kriege 1806 zu Grunde gegangen. In seinem Werke über P. Flötner (1890) geht J. Reimers auf das Verhältniss dieser Blätter zu Berliner Drucken, Hopfer's Copien etc. ein, so dass ich selbst darauf verzichten kann. Reimers kommt schliesslich zu dem Ergebniss, dass nur 8 der Darstellungen im I. Theil des Breunner (Nr. 8, 10, 14, 22, 24, 30, 38, 45) dem Flötner zuzuschreiben seien. Meines Erachtens jedoch zieht der geschätzte Schriftsteller die Grenze zu eng. Wenn z. B. die Nrn. 14 und 38 von Flötner herrühren, warum nicht Nr. 3,

das doch offenbar dieselbe Hand zeigt? Die Nr. 45 hält Reimers für einen Flötner, warum nicht die dazu gehörigen Blätter 44 und 46, welch letzteres wie Nr. 45 ebenfalls von D. Hopfer copirt ist? Und man vergleiche z. B. die Behandlung von Nr. 22 mit Nr. 19, ob man da nur den geringsten Unterschied gewahren kann? Nr. 22 leitet dann wieder zu der Verbandscene Nr. 29 über etc. etc. Ueberhaupt, prüft man die einzelnen Blätter ganz genau, so wird man überrascht sein von den ausserordentlichen Analogien, die alle umschlingen, und man wird zum Glauben geneigt, dass die Verschiedenheiten nur in der grösseren oder kleineren Flüchtigkeit der Zeichnung auf den Holzstock wurzeln. Scheinbar ist ein Unterschied z. B. zwischen dem (bezeichneten!) »Veyt Pildhawer« Nr. 8 und dem »Gall von Underwalden« Nr. 41, aber wenn man Alles in Allem betrachtet, so wird man unschwer die verbindende Brücke gewahren. (Gar zu roh erscheint übrigens Nr. 42, dessen Bodenbehandlung auch von der der übrigen Blätter abweicht.) Welch ein Unterschied ist nicht z. B. auch zwischen dem (bezeichneten!) »Tuiscon« in B. Waldis' »Ursprung . . . der zwölf . . . König . . . deutscher Nation« (Nürnb. 1543) und dem Blatte »Mannus« darin u. s. w., und doch nimmt Reimers mit Recht bei all diesen 12 Blättern unbedenklich den Flötner als Urheber an. Haben die Verleger Guldenmund und Meldemann wirklich einen künstlerischen Antheil an den Landknechtsblättern, so könnten es im besten Falle nur Nachschnitte nach Flötner's Vorlagen sein. Doch ist auch das mehr als zweifelhaft, da Flötner die Zeichnung auf den Stock selbst auch besorgt haben kann.

Es wäre wohl erwünscht, wenn Reimers, der unseren Flötner so genau kennt, ein erschöpfendes Verzeichniss der Holzschnitte fertigte, denn dasjenige in seinem Buche kann nur als Vorarbeit betrachtet werden. Ich selbst trage hier noch nach: Ein Soldatenzug, 5 Blätter, im Münchener Kupferstichcabinet, Inventarnummern 137,707—137,709, ferner das geistreiche Kartenspiel (deutsche Eichelkarte), das G. Hirth im II. Bande seines kulturgeschichtlichen Bilderbuches, Nr. 756—789, nach dem Original der Sammlung E. Felix abgebildet hat. Desgleichen scheint das Porträt der Herzogin Sibylla von Sachsen (Hirth, a. a. O. I, Nr. 380) von Flötner nach L. Cranach auf's Holz gezeichnet zu sein. Zu erwägen mindestens ist es, ob nicht auch das Bildniss Kaiser Karl's V. (Hirth, a. a. O. Nr. 517), das H. A. Schmid (Kunstchronik vom 2. November 1893, Sp. 56) sicher mit Unrecht dem Amberger beimisst, von Flötner auf den Stock gezeichnet ist. (Zwei weitere Blätter von Flötner siehe weiter hinten.)

Die II. Abtheilung des Breunner'schen Werkes enthält 50 Blätter, die zu einer von D. de Necker herausgegebenen Folge gehören. Im Vorwort nennt de Necker drei Künstler, die sie gerissen hätten: Burgkmair, Breu und Amberger. Es fragt sich nun, wie dieselben auf die einzelnen Nummern zu vertheilen sind, und ob nicht doch noch ein nicht genannter Meister dabei thätig gewesen sei.

Nach meiner Ansicht haben vier Künstler die Folge gezeichnet. R. Stiassny, Zeitschrift für christliche Kunst, 1894, Sp. 119, 120, spricht zwar von »anderen Anonymen« als Burgkmair, Breu und Amberger, ich finde

jedoch bloss Eine sonstige Hand noch. Die 9 Blätter 6, 7, 10, 11, 12, 23, 34, 36, 38 treten meines Erachtens auffällig aus den anderen heraus. Sechs derselben (6, 7, 10, 34, 36, 38) sind in der Folge I bei Breunner durch Flötner copirt, bezw. nachgeahmt worden; schon Falke bemerkt mit Recht, dass die Blätter der Abtheilung II als die Originale zu betrachten seien. Reimers (S. 54) meint, dass unter dieser Abtheilung II »einzelne Blätter Flötner's zerstreut sein mögen«. Jedoch scheinen mir die genannten 6 Nummern, die Reimers gemeint haben muss, ebenso wie die drei übrigen genannten 11, 12, 23 den klaren Strich Sebald Beham's zu verrathen, und P. Flötner, der ja überhaupt in Figuren und landschaftlichem Detail ein Nachahmer Sebald's war, hat sie nur benutzt. Dass D. de Necker den Beham nicht nennt, ist kein Grund, denselben auszuschliessen. Vier davon, die Nrn. 6, 23, 36 und 38, betrachtet H. A. Schmid fälschlich als Amberger. Für Burgkmair nehme ich in Anspruch die 12 Nummern: 2, 3, 4, 5, 9, 15, 17, 20, 26, 31, 33, 37, für Breu die 12 Nummern: 18, 21, 22, 24, 28, 30, 32, 43, 46, 47, 48, 49. H. A. Schmid, der allerdings die Nr. 48 irrthümlich unter Amberger bringt, hat das Verdienst, zuerst bei 9 von diesen Nummern auf Breu hingewiesen zu haben, wenn auch statt des von ihm genannten jüngeren Jörg Breu der ältere dieses Namens zu substituiren ist (vgl. auch Stiassny a. a. O. Sp. 119 u. 120). Die 17 Nummern: 1, 8, 13, 14, 16, 19, 25, 27, 29, 35, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 50 rühren von Chr. Amberger her, sie sind bereits richtig durch H. A. Schmid bestimmt worden.

Die Nummer 2 des III. Theiles von Breunner, den obersten Feldhauptmann mit 2 Landsknechten vorstellend, ist dem Flötner zuzurechnen, desgleichen Nr. 3.

Die Nummer 4 des III. Theiles ist von Sebald Beham.

Die Nummer 12, aus einem bei Stainer in Augsburg erschienenen Buche des Vegetius, schreibe ich dem Amberger zu, desgleichen die Nummer 14, einen kaiserlichen Feldhauptmann zu Pferde mit 5 Soldaten.

Für Nummer 15, den Landsknecht »Martin Wildeman« vorstellend, schlage ich als Autor Wolf Huber vor, für die Folge Landsknechte auf dem Marsche, Nr. 16—23, Sebald Beham.

Abtei Schönau bei Heidelberg.

Die Vereinigten Sammlungen in Karlsruhe haben durch die Erwerbung eines merkwürdigen Bausteines der Marienkirche der ehemaligen Cisterzienserabtei Schönau bei Heidelberg einen hochinteressanten Zuwachs erfahren. Dem Sammeleifer des Conservators der Badischen Kunstdenkmäler, Geheimerath Dr. E. Wagner, ist es gelungen, in den Umfassungsmauern eines Wohnhauses der heutigen Stadt Schönau einen kunstvoll gearbeiteten Gewölbeschlussstein zu finden und dessen Aufnahme im Karlsruher Sammlungsgebäude herbeizuführen. Von der grossartig angelegten Cisterzienserabtei Schönau sind leider nur geringe Baureste auf unsere Tage gekommen. Nachdem sie im Jahre 1142 durch Bischof Burchard von Worms gestiftet war, fand bereits 1144 die Besiedelung durch einen Abt und zwölf Mönche von der Cisterzienserabtei Eberbach im Rheingau statt. Das heute noch als evangelische Pfarrkirche dienende Sommerrefectorium bildet eine auf vier freistehenden Sandsteinsäulen mit steinernen Kreuzgewölben auf Rippen überdeckte zweischiffige Halle spätromanischen Stiles von 13,75 m Breite und 31,75 m innerer Länge. Da diese Dimensionen grösser sind, als bei dem weithin bekannten Sommerrefectorium der Cisterzienserabtei Maulbronn, so dürfen wir wohl mit vollstem Rechte annehmen, dass auch der ehemalige Kirchenbau von Schönau keine kleineren Dimensionen als der von Maulbronn besessen hat. Die wenigen erhaltenen Mauerreste lassen denn auch in Schönau eine Marienkirche reconstruiren, welche sich als kreuzförmige dreischiffige Basilika ergibt. Der aufgefundene Gewölbeschlussstein zeigt die vier Arme eines Kreuzgewölbes und in der Mitte beim Zusammentreffen der profilirten Rippen eine reich mit Rosette und Blattwerk geschmückte skulptirte Scheibe von 39 cm Durchmesser. Eine bauanalytische Prüfung ergibt nun, dass das Rippenprofil ganz genau in Form und Grösse mit dem übereinstimmt, das die Abseiten des Chorumganges der heute noch wohlerhaltenen Kirche der ehemaligen Cisterzienserabtei Marienstatt bei Hachenburg im Westerwalde in Nassau (siehe die 1867 in Wiesbaden von Oberbaurath R. Goerz im Auftrage des Vereins für Nassauische Alterthumskunde und Geschichtsforschung mit Abbildungen erschienene Monographie) besitzen, auch das Blattornament lässt in künstlerischer Hinsicht den gemeinsamen Ursprung sofort erkennen. Da nun

Marienstatt im Jahre 1215 gestiftet, 1227 von Mönchen aus der Cisterzienserabtei Heisterbach am Siebengebirge bezogen wurde und der Chor Marienstatt's in seiner frühgothischen Formengebung den ersten Decennien des 13. Jahrhunderts entspricht, so sind wir berechtigt, für unsern der Schönauer Klosterkirche angehörenden Gewölbeschlussstein die gleiche Bauzeit und weiter denselben Architekten in Anspruch zu nehmen, welcher dem Bauwerke in Marienstatt vorgestanden hat. — Wir schliessen diese Kunstnotiz mit dem durch Oberamtsrichter Hufschmid in seinem verdienstvollen Aufsatze über die Cisterzienserabtei Schönau im sechsten und siebenten Bande der Oberrheinischen Zeitschrift, neue Folge, geäusserten Wunsche: »Wohl wäre es endlich an der Zeit, durch Ausgrabungen die Lage und die Fundamente der einzelnen Gebäulichkeiten des Klosters Schönau bei Heidelberg näher kennen zu lernen.«

Architekt *Franz Jacob Schmitt.*

Litteraturbericht.

Theorie und Technik der Kunst.

G. Dehio, Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gothischer Bauproportionen. Stuttgart 1894. 8°. 24 S. und 24 Figuren.

Bei der Beurtheilung mittelalterlicher Bauwerke hat die Frage nach einem bestimmten, in der Construction zum Ausdruck gebrachten Gedankengang naturgemäss von dem Kunsthistoriker eine andere Beantwortung gefunden, als von dem Architekten. Ist der Theoretiker geneigt gewesen, ausser dem constructiven, noch solche mitwirkende Factoren anzunehmen, welche in der übersinnlichen Richtung der Zeit ihren Ursprung haben, so hat der Praktiker, welcher architektonisch zu denken sich gewöhnt hat, die wesentlich bestimmenden Momente bei der Conception mittelalterlicher Bauwerke vorzugsweise in dem constructiven Bedürfniss und dem harmonischen Verhältniss von Höhe und Breite suchen zu müssen geglaubt. Der Verfasser dieser Schrift ist der Meinung, dass die neuere Forschung dem freien Schaffen von Fall zu Fall in der mittelalterlichen Baukunst eine zu grosse Bedeutung einräume, gegenüber einem problematischen Etwas, dessen Erforschung bislang noch nicht gelungen sei. Nach dem Verfasser gibt es im Reiche mittelalterlicher Baukunst noch eine »von einigen geahnte, von den meisten nicht existirend erklärte Provinz«, von der der Verfasser einen Theil entdeckt zu haben glaubt, und dieser Theil, dieses bei den gothischen Bauproportionen bestimmend wirkende, unbekannte Etwas ist das gleichseitige Dreieck. Die Triangulation des Mailänder Domes in der Vitruvausgabe des Cesariani von 1521 und verwandte Versuche Viollet le Duc's haben den Verfasser angeregt an mustergiltigen gothischen Bauwerken zu untersuchen, ob dem Gedanken Cesariani's nicht mehr als eine Zufälligkeit zu Grunde liege und die Aufgabe zu stellen: »Es soll untersucht werden, ob und in welcher Weise die Figur des gleichseitigen Dreiecks den gothischen Bauproportionen als Norm gedient habe« (S. 10). Der Verfasser macht nun die Probe wesentlich an den Kathedralen von Chartres, Reims, Amiens, Beauvais und Cöln, und weist zuerst an den Querschnitten derselben nach, dass die Höhen der über den Breiten der Schiffe construirten gleichseitigen Dreiecke ein bestimmter Theil der Gesammthöhe sind, wie auch, dass durch sie in manchen Fällen die Kämpferhöhen bestimmt werden. Bei den Längenschnitten kommt der Verfasser zu ähnlichen Resultaten, und im Grundriss soll das gleich-

seitige Dreieck, wie in Chartres, den Schluss der Mittelkapelle, die Vierung, die Kreuzflügel etc. bestimmen. In die Schnitte und Grundrisse sind die betreffenden gleichseitigen Dreiecke roth eingezeichnet. Nach diesen Untersuchungen kommt der Verfasser im Schlusswort zu dem Resultat: »Für sicher nehme ich in Anspruch, dass die nachgewiesene Methode der Triangulation kein isolirter Einzelfall war, sondern die ganze Denkweise der mittelalterlichen Baukünstler in neuer Ansicht zeigt. Es ist im letzten Grunde, über den historischen Einzelfall hinaus, die grosse Frage nach dem Verhältniss von Freiheit und Gesetzlichkeit im künstlerischen Schaffen, vor die wir gestellt werden.«

Die in den beigegebenen Zeichnungen eingetragenen gleichseitigen Dreiecke werden dem Laien in der Technik die Auffassung des Verfassers plausibel erscheinen lassen können, der Praktiker wird jedoch zu anderen Resultaten gelangen müssen. Hören wir auch diesen. — Der Praktiker wird zunächst doch einigermassen erstaunt sein, den Versuchen eines Cesariani so viel Bedeutung beigelegt zu sehen, und wird kaum geneigt sein, einem Italiener des 16. Jahrhunderts ein zutreffendes Urtheil über Gothik zuzutrauen, selbst wenn er zu den Vorstehern der Bauhütte des Mailänder Domes gehört hat, und wird das Triangulationssystem Cesariani's eben so weit vom Geiste der Gothik entfernt halten, als den Mailänder Dom selbst, dieses »Weihgeschenk des Renaissance-Humors am Grabe der verblichenen Gothik« (Burckhardt). Im Gegensatze zum Verfasser, wird der Praktiker die Betrachtung des Grundrisses nicht in letzter, sondern in erster Linie vornehmen, weil derselbe das absolut Bestimmende für das Ganze ist. Der Grundriss wird im mittelalterlichen Kirchenbau aus einem bestimmten, festgegliederten System von Quadraten, oder annähernden Quadraten und Oblongen gestaltet, von denen die Seite des Quadrats gleich der Schmalseite des Oblongums und zweimal in der Langseite des Oblongums enthalten ist, so dass vier Quadrate gleich dem Quadrate sind, welches aus zwei an einander gelegten Oblongen gebildet wird. Eine bestimmte Anzahl dieser Oblonga bilden das Mittelschiff, sowohl des Langhauses, als des Querhauses, die Quadrate bilden die Seitenschiffe, vier Quadrate entsprechen der Vierung, und das Langhaus wird durch ein Polygon geschlossen, dessen Seiten in einem Halbkreise liegen, welcher meistens um die Hälfte eines Quadrats überhöht erscheint und in dessen Radius die Quadratseite in bestimmter Anzahl enthalten ist. Diese Quadrate und Oblonga bilden die Gewölbejoche, stehen also mit dem Wölbungssystem in innigster Wechselbeziehung, und aus diesen Gewölbejochen setzte man die typische Grundform des Kreuzes zusammen, ohne dazu des gleichseitigen Dreiecks zu bedürfen.

Das Bedingende ist hier das Gewölbejoch der Seitenschiffe in ihrem Verhältniss zum Oblongum des Mittelschiffes. Die Länge des Langhauses in Cöln hält zwölf Joche, die des Querhauses zehn Joche, die Flügel springen um zwei Joche vor, und in zwei Jochbreiten legen sich die Thürme vor das Langhaus. Die Umfassungslinie des polygonalen Chors und des Capellenkranzes fallen in den Radius, welcher gleich ist drei Jochlängen eines Halbkreises, der über seinen Durchmesser um ein halbes Joch überhöht ist. Das System ist so einfach, klar und übersichtlich, dass ein Kind das Grundkreuz aus der nöthigen Anzahl dieser

Joche zusammenlegen kann. Der Praktiker wird sich schwerlich überzeugen lassen, dass statt dessen in umgekehrter Ordnung verfahren sei, dass man das Grundkreuz nach einem System gleichseitiger Dreiecke construirt und dann den Gesammtflächenraum in Joche eingetheilt habe. Ein praktischer Versuch wird die Einfachheit des einen und die Schwierigkeit des anderen leicht erkennen lassen. Aber woher kommt es denn, dass man gleichseitige Dreiecke hineinzeichnen kann, die doch, wie man sieht, auch in einer bestimmten Beziehung zu den Jochen stehen? Der Praktiker wird voraussichtlich darauf antworten: das Verhältniss der Seite eines gleichseitigen Dreiecks zu seiner Höhe ist ziemlich genau wie $4 : 3\,^1/_2$ oder wie 5 : 6. Errichten wir nun über vier Gewölbejocheinheiten als Grundlinie ein gleichseitiges Dreieck, so wird seine Höhe dreieinhalb Joch betragen, d. h. seine Spitze wird in die Mitte des vierten Joches über der Grundlinie fallen. Errichten wir über sechs Jocheinheiten ein gleichseitiges Dreieck, dessen Grundlinie vom Mittelpunkt der Vierung fünf Jocheinheiten entfernt liegt, so fällt die Spitze dieses gleichseitigen Dreiecks naturgemäss in die Mitte der Vierung. Errichten wir über vier Jocheinheiten am Ende des Langhauses ein gleichseitiges Dreieck, so fällt bei Cöln seine Spitze naturgemäss in die Umfassung der mittelsten Capelle, weil dieselbe dreieinhalb Jocheinheiten über der Grundlinie des Dreiecks liegt, oder weil der Radius des Halbkreises, in dessen Peripherie die Umfassung dieser Capelle liegt, gleich drei Jocheinheiten ist und um eine halbe Jochbreite überhöht worden ist. Es wird also der Praktiker wohl zu dem mehr richtigen, als neuen Ausspruch kommen müssen, dass in ein System von Quadraten sich auch gleichseitige Dreiecke zeichnen lassen, in deren Seitenlänge und Höhe eine bestimmte Anzahl der Quadratseiten enthalten sind.

Der zweite wesentliche Theil der Conception eines Baues ist der Querschnitt. Ist der Baumeister bei der Grundrissanlage durch manche Dinge gebunden, um gleiche Eintheilungen etc. zu erzielen, so ist er ungleich freier in der Wahl der Höhen. Sowohl heute als auch zu allen Zeiten ist ein bestimmtes Verhältniss von Höhe zur Breite nachzuweisen, ohne dass die Baumeister sich bemüht hätten, diese Verhältnisszahl minutiös zum Ausdruck zu bringen. Ist es uns nun wahrscheinlich geworden, dass für die mittelalterlichen Baumeister die Jocheinheiten für den Grundriss bedingend waren, so liegt es auch nahe, anzunehmen, dass sie für die Höhen diese Einheiten verwendet haben. Wir finden danach für Cöln: die Summe der Breite der beiden Seitenschiffe, von Pfeilermitte zu Pfeilermitte, ist gleich der Breite des Mittelschiffes und in der Höhe des Mittelschiffes dreimal enthalten. Die Summe der Breiten der beiden Seitenschiffe, zwischen den Säulen gemessen, gibt genau die Kämpferhöhe der Seitenschiffe an. Aehnliches lässt sich auch bei den anderen vom Verfasser angeführten Kathedralen nachweisen. In Chartres ist die Höhe des Mittelschiffes gleich sechs Breiten der Seitenschiffe und die Höhe der Seitenschiffe gleich einer Breite des Mittelschiffes. In Amiens ist die Höhe des Mittelschiffes gleich der doppelten Summe der Breite des Mittelschiffes und Seitenschiffes, die Höhe der Seitenschiffe ist gleich seiner dreifachen Breite. — Die Kämpfer der Arkaden liegen in ein Drittel Höhe des Mittelschiffes, das Ge-

sims über den Arkaden auf der Mitte der Höhe u. s. w. In Reims ist die Breite des Mittelschiffes dreimal in seiner Höhe enthalten, ebenso verhält es sich beim Seitenschiff. Es zeigt sich bei diesen allen ein festes Zahlenverhältniss von Höhe und Breite, als deren Einheit immer wieder die Einheit des Gewölbejoches erscheint, bei dem das gleichseitige Dreieck in keiner Weise in Frage kommen kann.

Das Ergebniss dieser Auseinandersetzung wird mit dem des Verfassers daher nicht übereinstimmen können. Im Gegensatze zum Verfasser, wird nach dem Gesagten eine Triangulation der mittelalterlichen Bauwerke als erwiesen nicht angenommen werden können, und würde somit die neue Provinz, wenn anders eine solche im Reiche der mittelalterlichen Baukunst existirt, immer noch zu entdecken sein. *Reimers.*

Th. von Frimmel, Handbuch der Gemäldekunde. Leipzig. J. J. Weber, 1894. kl. 8°. S. 228 mit Textillustrationen.

Frimmel's Gemäldekunde ist in der Absicht verfasst, »angehenden Kunstgelehrten, Bilderfreunden und Gemäldesammlern eine Summe von Erfahrungen vor Augen zu halten und sie damit in's Gemäldestudium einzuführen; akademisch ausgedrückt, wäre das Handbuch also der Einführung in das Studium der Monumente gewidmet«. Nun ist zwar weder ein hervorragender Kunsthistoriker auf diesem Wege erzogen, noch ein grosser Sammler dadurch ausgebildet worden. Weder der Marquis of Hertfort noch R. Kann, George Salting, Quincy Shaw in Boston, Oscar Hainauer und ähnliche Sammler unserer Tage, die Schätze von unermesslichem Kunstwerth zusammengebracht haben, und zwar fast ganz ohne Beirath, haben ihre Weisheit aus Büchern geholt: kaum Einer von ihnen hat je ein kunsthistorisches Buch anders wie als Bilderbuch oder zum Nachschlagen benützt; für sie waren die Museen, die grossen Versteigerungen, das Leben in den eigenen Sammlungen die Stätte für die Ausbildung ihres Geschmackes und ihrer Kenntnisse. Das ist auch der Platz, auf dem der Historiker wie der Sammler in erster Reihe seine Kunststudien macht, sein Verständniss und seinen Geschmack bilden soll. Aber nicht Jeder hat ein angeborenes Talent dazu, Jeder muss lernen und Mancher braucht eine Unterstützung und Leitung sein Lebenlang. Da sind solche Winke und Unterweisungen, praktischer und theoretischer Art, wie sie hier Dr. von Frimmel — in der neueren Kunstliteratur zuerst wieder — bietet, keineswegs zu verachten; Jeder wird darin Neues und Beherzigenswerthes finden, wird nach manchen Richtungen dadurch angeregt werden.

Der Verfasser hat sein Thema nach fünf Richtungen hin geprüft: »auf die Beurtheilung der materiellen Beschaffenheit und der technischen Eigenschaften, — auf die Begutachtung der künstlerischen Leistung, — auf das Erkennen des kunstgeschichtlichen Zusammenhangs, — auf die Abschätzung des Geldwerthes und auf die Vereinigung von Gemälden zu Sammlungen.«

Am ausführlichsten behandelt der Verfasser den ersten Theil, und gibt hier insbesondere eine vielseitige und sorgfältige Darlegung über die Instandhaltung, Reinigung und Restauration von Bildern. Leider ist ihm, trotz seiner

ausgedehnten Literaturkenntnisse, das einzige neue und weitaus das beste Büchlein, die »Anleitung zur Technik der Oelmalerei«, die von Prof. A. Hauser in München gemeinsam mit seinem seit sechs Jahren in Berlin weilenden Sohn abgefasst ist (leider im Handel nicht mehr zu haben) entgangen. Verschiedene Irrthümer, welche namentlich durch die französischen Werke aus dem Anfange des Jahrhunderts in das Restaurationsverfahren gekommen sind, würde der Verfasser, wenn er dies Büchlein benutzt hätte, nicht wiederholt und eine Reihe neuerer und bewährter Verfahren beim Retouchiren, Parkettiren, Putzen u. s. f. dadurch kennen gelernt haben. In der Hand von Sammlern sind seine Notizen übrigens nicht ohne Gefahr: der Verfasser hätte wiederholt befürworten sollen, dass der Bilderbesitzer seine Bilder selbst nie berühren soll, als um sie mit einem weichen Tuch von Staub zu säubern! Sonst halte er sich an einen Restaurator, aber nur an einen absolut zuverlässigen!

Den zweiten und vierten Abschnitt, die Abschätzung des künstlerischen Werthes und des Geldwerthes, hätte der Verfasser verbinden sollen. Eine nähere Kenntniss der Preise, die auf dem Weltmarkt für Kunst, in Paris und vor allem in London, in neuerer Zeit gezahlt werden, würde den Verfasser zu der Einsicht gebracht haben, dass Mode, Laune und Kunsthändlermachinationen die Preise lange nicht in dem Maasse bestimmen, als er annimmt, dass der ästhetische Werth sich vielmehr im Allgemeinen jetzt mit dem Marktwerth ziemlich deckt. Nähere Ausführungen darüber und Details über die Preise der Bilder in London und Paris, über das Verhältniss der Preise der Bilder erster Meister (die der Verfasser weit unterschätzt; ein guter Hobbema z. B. ist schon lange nicht mehr unter 80—100,000 M. verkauft worden; die »Mühle« im Louvre kostete schon 1861 etwa 100,000 Frs.) und solcher zweiter und dritter Meister, die bei uns in Deutschland meist viel zu hoch bezahlt werden, wären namentlich für die Sammler sehr am Platze gewesen.

Die dritte Abtheilung des Buches behandelt »die kunstgeschichtliche Beurtheilung«, der fünfte, ganz kurze Abschnitt, »die Vereinigung von Gemälden zu Sammlungen«. In letzterem hätten Angaben über die richtige Art der Aufstellung in öffentlichen Galerien und in Privatsammlungen nicht fehlen sollen; es lassen sich dafür sehr wohl allgemeine Angaben aufstellen. Dass in der gelegentlichen Bestimmung der Bilder nicht Jeder stets mit dem Verfasser übereinstimmen wird, kann dem Buche Niemand zum Vorwurfe machen: so bekenne ich mich z. B. als Ketzer in Bezug auf seine Benennung des Frauenbildes der Harrach'schen Galerie als Rembrandt, und gestehe auch, dass ich leider »nicht einsichtig genug« bin, um in der Londoner »Madonna in der Grotte« einfach »eine alte variirte Copie der Louvre-Bilder« zu sehen.

Diese Bemerkungen mögen nur als Fingerzeige dienen, in welcher Richtung ein so nützliches Buch bei einer neuen Auflage bereichert und umgearbeitet werden könnte. *B.*

Architektur.

Diego Sant' Ambrogio: Intorno alla Basilica di S. Ambrogio in Milano. Milano 1894. Estratto dal Periodico »Il Politecnico«. 8°. S. 47.

Der Verfasser wendet in der vorliegenden Studie seine Aufmerksamkeit einigen der Kunstdenkmäler zu, die die ambrosianische Basilica schmücken, indem er sich vorzugsweise bemüht, die Zeit ihrer Entstehung klarzustellen. Das erste derselben ist der berühmte Altarvorsatz des Wolvinius, der bisher fast ohne Ausnahme als eine Stiftung des Erzbischofs Angilbert aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts angesehen wurde. Die Beweisgründe, die für diese Datirung in's Feld geführt werden — eine Urkunde v. J. 835 und die Inschrift am Werke selbst — findet der Verfasser nicht überzeugend: in beiden ist wohl von einem dem Heiligen geweihten Altar die Rede, jedoch nicht in so bestimmter Fassung, dass darin der heute bestehende Altarvorsatz unzweifelhaft erkannt werden könnte. Sant' Ambrogio hält den letzteren für einen späteren Ersatz des ursprünglichen von Angilbert, wobei von diesem nur wenige Stücke in dem neuen Werke wieder Verwendung fanden, und sieht ein Abbild des ursprünglichen Altars in dem Relief der Rückseite des jetzigen, worin Angilbert eben den von ihm gestifteten Altar dem hl. Ambrosius darbringend dargestellt ist: seine Form entspricht viel eher dem Charakter der Kunst des 9. Jahrhunderts, als die des gegenwärtigen Altarvorsatzes. Die Darstellung Angilbert's auf dem neuen Werke aber beweise bloss, dass man auch auf diesem seiner, als des ursprünglichen Stifters des Altars gedenken wollte, — diejenige des »Wolvinius magister phaber« lässt (da er die ursprüngliche Arca nicht in Händen hält oder neben sich stehen hat) darauf schliessen, dass wir in ihm nicht ihren Schöpfer, sondern nur spätern Wiederhersteller zu erkennen haben. Auch die Prüfung der am jetzigen Werke befindlichen Inschrift und die Kritik ihrer bisherigen Auslegungen und Deutungen von Puricelli (1650) bis auf Biraghi (1864) ergibt unserem Verfasser, dass sie für den Beweis der Zuweisung des Altarvorsatzes an Angilbert durchaus nicht so entscheidend sei, wie bisher angenommen und geglaubt wurde. Nicht Angilbert tritt in ihr sprechend als Stifter auf; es wird vielmehr von ihm in der dritten Person, von seiner Stiftung im Praeteritum gesprochen. Und hieraus müsse doch folgerichtig geschlossen werden, dass die Inschrift nach seiner Zeit, also — wenn man der zunächst liegenden Annahme folgen will — bei einer späteren Restaurirung seines ursprünglichen Altars darauf gesetzt worden sei. Ebenso muss dieselbe den epigraphischen Indizien nach viel eher in's 12. als in's 9. Jahrhundert gesetzt werden. (Fehlen der Kürzungen und in einander verschlungenen Buchstaben, Aufeinanderfolge der letzteren in verticalem Sinne an den in dieser Richtung verlaufenden Streifen der Inschrift, wie dies nicht vor dem 12. bis 13. Jahrhundert sich findet etc.) Endlich weist sie auch ihr »Leonismus« dieser Zeit zu: denn im 12. Jahrhundert lebte in der Abtei St. Victor zu Paris jener Leonius, nach dem Inschriften dieser Art ihren Namen führen. Dass die Wiederherstellung des Altarvorsatzes dem 12. Jahrhundert angehöre, dafür spricht eine von Biraghi angeführte traditionelle Nachricht, derzufolge zu eben jener Epoche

die Reliquien des hl. Ambrosius aufgedeckt wurden, was nur bei Gelegenheit einer Restaurirung seiner Grabstätte möglich war; es spricht dafür ferner eine Aufzeichnung in Montfaucon's »Diarium italicum« (1702), wonach ihm die Mönche des Klosters das »pallium aureum figuris exornatum ab archiepiscopo Anselmo Pusterla (der von 1126—1136 regierte) dono oblatum« bezeichneten; es spricht dafür endlich auch das Zusammentreffen mehrerer politischer Momente (Schisma der mailänder Kirche unter dem Gegenpapst Anaclet II. 1130, Aufschwung der Municipalgeistes nach glücklichem Austrag des Krieges gegen Como 1127), die alle, wenn sie auch nicht direkt auf eine Neubelebung des Kultus des Stadtheiligen hinweisen, doch eine solche, und im Zusammenhange damit die Wiederherstellung seiner Heiligthümer sehr erklärlich, ja wahrscheinlich erscheinen lassen. Auch von einer besonderen Schenkung, die der Bischof von Asti gerade zur selben Zeit dem Altar des hl. Ambrosius darbrachte und die vermehrt durch die Legate des Erzbischofs Anselm Pusterla und anderer Bürger sehr wohl zur reicheren, erneuten Ausschmückung des in Rede stehenden Heiligthums verwendet worden sein konnte, liegt urkundliche Nachricht vor.

Uebrigens schliesst schon der künstlerische Charakter des Werkes, wie es heute dasteht, die Möglichkeit aus, darin den ursprünglichen Altar Angilberts aus dem 9. Jahrhundert zu agnosciren. Die Technik der Treibearbeit und des Emails einerseits, andrerseits der Stil der Composition lassen darin vielmehr eine Arbeit erkennen, deren Ursprung jedenfalls über das erste Jahrtausend hinausliegt. Dies wird auch durch den Vergleich, den der Verfasser mit einer ähnlichen sicher datirten Arbeit derselben Zeit, dem Altarpaliotto im Dom zu Città di Castello (1145), sowie einem zweiten um etwa ein Jahrhundert älteren Werke, den Deckelsculpturen am Evangeliar des Erzbischofs Aribert im Domschatz zu Mailand (1045) durchführt, bestätigt. Was am jetzigen Paliotto noch von dem ursprünglich von Angilbert gestifteten übrig ist, wären nach Ansicht des Verfassers nur die Felder der beiden Schmalseiten, die mit ornamentalen Motiven, namentlich Arabesken und Verschlingungen in Filigranarbeit geziert sind, während die Emailarbeiten auch dieser Schmalseiten sich als mit jenen der beiden Langseiten gleichalterig, also aus dem ersten Drittel des 12. Jahrhunderts stammend erweisen.

Einer noch späteren Zeit, nämlich dem Ende des 12. oder dem Anfang des 13. Jahrhunderts, weist Sant' Ambrogio das über dem Altar aufgebaute Tabernakel zu, das bisher auch fast allgemein als ein Werk des 9. Jahrhunderts angesehen wurde. Diese Datirung bezieht er jedoch nur auf den baldachinartigen Oberbau, denn die vier Säulen mit ihren rohen Kapitellen verrathen sich wohl als Werk einer früheren Epoche. Keinenfalls konnte das ursprüngliche Tabernakel des 9. Jahrhunderts die von Zugstangen gefassten Rundbogen, die rechteckig profilirten Gewölbrippen, und die in Spitzgiebel endigenden Frontons des jetzigen schon aufweisen, weil alle diese Elemente erst einer beträchtlich späteren Entwickelung des Baustils entsprechen. Seine jetzige Ausgestaltung ist der Verfasser geneigt der Epoche zuzutheilen, als nach dem wahrscheinlich in Folge von Erdbeben eingetretenen Ruin der

Kirche, i. J. 1196, dieselbe während der folgenden Jahrzehnte neu hergestellt, namentlich auch mit einer Crypta und erhöhtem Chor, sowie einer Vierungskuppel versehen wurde. Jene Erhöhung des Chores brachte es auch mit sich, dass die Säulen des Altartabernakels (bis zu dessen jüngster Restaurirung i. J. 1871) bis über einen Meter tief unter dem Niveau des Fussbodens steckten. Für die Herstellung der Crypta (und im Zusammenhang damit für die übrigen eben angeführten Veränderungen) besitzen wir übrigens das Zeugniss Bern. Corio's, der sie um d. J. 1230 setzt. Hält man dieses Datum fest, so erscheint auch der spitzgieblige Abschluss des Altartabernakels als kein Anachronismus mehr: fällt er doch dann mit den ersten Anzeichen des gothischen Stils, die in Italien ja erst dem Anfang des 13. Jahrhunderts angehören, zusammen. Dieselbe Epoche der Entstehung wird unserem Ciborium, endlich auch noch durch die Analogie der Ornamentik an seinem oberen Abschluss mit derjenigen an der oberen Hälfte des Hauptportals der Kirche, welche letztere Hälfte sicher der Wiederherstellung des Baues in den Jahren 1196 bis 1207 angehört, zugewiesen. Die untere Hälfte desselben Portals hingegen stammte, dem Zeugniss der auf ihr vorhandenen ornamentalen Formensprache nach, schon von der ersten Reconstruction des Baues nach dem Ruin des Jahres 1117 her (welcher Reconstruction wahrscheinlich auch die Anlage des Atriums erst zuzuschreiben ist). Nur scheint es uns unstatthaft, den durch eine Inschrift darauf beglaubigten Schöpfer der älteren Theile des Portals, Magister Adam, wie dies Sant' Ambrogio nach Forcella's Vorgang zu thun geneigt ist, sowohl mit Adam d'Aurogno, dem Architekten der Chorparthie des Trientiner Doms, als mit »Maistre Adams«, dem Erbauer der Crypta der Cathedrale zu Rheims identificiren zu wollen. Denn da der erstere erst 1212 starb, der letztere 1196 (Datum der Erbauung der rheimser Crypta) noch am Leben war, so ist es mehr als unwahrscheinlich, beide als schon bei den nach 1117 begonnenen Restaurirungsarbeiten an S. Ambrogio zu Mailand thätig anzunehmen, selbst wenn man, wie dies der Verfasser thut, die Dauer dieser letzteren bis gegen die Mitte des Jahrhunderts hinausschiebt, wofür, nebenbei gesagt, keine sicheren Daten vorliegen.

Auch das grosse Apsismosaik, für dessen Entstehungszeit weder urkundliche Zeugnisse, noch selbst die Tradition irgend welche Anhaltspunkte bieten, und das man bisher nur aus Gründen der Stilverwandtschaft mit dem Altarvorsatz und dem Tabernakel auch für gleichzeitig mit diesen Werken hielt, und also fälschlich dem Anfang des 9. Jahrhunderts zutheilte, erklärt Sant' Ambrogio für ein Werk vom Beginn des 12. Jahrhunderts, d. h. der Epoche, da nach dem Ruin des Jahres 1117 die ganze Basilika einer weitreichenden Wiederherstellung unterzogen werden musste. Es ist uns leider unmöglich, ohne die Grenzen unseres Referats ins Ungebührliche auszudehnen, auf die Beweisführung des Verfassers näher einzugehen, da dieselbe sich auf eine Reihe von ikonographischen, epigraphischen und selbst der gleichzeitigen Lokalgeschichte entnommenen historischen Indizien stützt, die hier alle wieder aufgezählt werden müssten, um den Leser von der Richtigkeit seiner Argumentation zu überzeugen.

Der letzte Abschnitt behandelt kurz die Frage des Alters der jetzt zumeist an den Wänden der Vorhalle untergebrachten Grabinschriften aus der alten Basilika. Der Verfasser weist nach, dass sich namentlich diejenigen davon, die man bisher dem 9. Jahrhundert zuwies, vor allem die Grabschrift des Erzbischofs Anspert († 882) nicht weiter zurückdatiren lassen, als höchstens in's 12. Jahrhundert, und dass man also darin nicht gleichzeitige Epitaphe, sondern erst nachträglich — höchst wahrscheinlich bei Gelegenheit der Wiederherstellung des Bauwerkes nach 1117 und später — gesetzte Erinnerungstafeln zu sehen habe. Damit fallen dann auch selbstverständlich die Schlüsse, die man daraus bisher auf das Alter des Baues und seiner jetzigen Gestalt, namentlich auch auf dasjenige des Vorhofes, glaubte ziehen zu dürfen, und es gewinnt die Ansicht, dass daran nichts mehr aus dem 9. Jahrhundert übrig ist, sondern alles dem Umbau des 12. Jahrhunderts angehört, auch von dieser Seite her eine neue Stütze und Bekräftigung. *C. v. F.*

Origines françaises de l'architecture gothique en Italie, par **C. Enlart.** Ouvrage illustré de 34 planches hors texte et de 131 figures d'après les dessins et photographies de l'auteur (Bibliothèques des écoles d'Athènes et de Rome, fascicule 76). Paris, Thorin et Fils, éditeurs 1894. 8°. S. 335.

Wahrscheinlich nur ein kleiner Kreis von Specialforschern hat darauf Acht gegeben, dass in den letzten Jahren eine starke Verschiebung der Ansichten über die Anfänge der gothischen Baukunst in Italien sich vollzogen hat. So werden die Ergebnisse des nachfolgend zu besprechenden Buches den meisten eine volle Ueberraschung sein. Da es die Frage in Hauptpunkten bereits zum Abschluss bringt, mag ein kurzer Rückblick am Platze sein.

Die herkömmliche Ueberlieferung ist bekannt: S. Francesco in Assisi die früheste gothische Kirche in Italien und der Deutsche Jacobus ihr Erbauer. Die erste Bresche in sie hat H. Thode (1885) gelegt. Er erklärte Vasari's Angaben über den Jacopo Tedesco für eine nichtige Fabel; »avec une bonne foi«, sagt Enlart mit einer für den Franzosen charakteristischen Wendung, »digne de tout éloge«. Dagegen hielt er an dem franziskanischen Ursprung der italienischen Gothik irrthümlicher Weise noch fest, wiewohl er schon auf dem Wege zur richtigen Erkenntniss war, indem er noch nachdrücklicher, als bisher von Burckhardt und Schnaase geschehen, auf die Abhängigkeit des franziskanischen vom cisterziensischen Kirchentypus hinwies. Die bei dieser Sachlage unabweisbare Frage aber, ob es sich dabei nur um die (schon in den romanischen Cisterzienserbauten fixirten) Allgemeinheiten der Anlage oder auch um den Stil handle, mit anderen Worten, ob schon vor den Franziskanern die Cisterzienser in Italien in wirklicher Gothik gebaut hätten, diese Frage vermochte Thode noch nicht zu beantworten. Nun hatte aber schon 1825 Witte, der bekannte Danteforscher, die Cisterzienserkirche Fossanova, erbaut am Ende des 12. Jahrhunderts, als einen reizenden Bau nordisch-gothischen Stils angekündigt. Dasselbe geschah 1884 im Katalog der auf der Ausstellung zu Turin vorgeführten »Mostra della città di Roma«, wo noch mehrere andere Bauten derselben Gegend und Zeitepoche als rein gothisch beschrieben wurden,

freilich ohne dass der Verfasser, der Ingenieur Raf. Ojetti, den Widerspruch dieser Angaben mit der herkömmlichen Geschichte der italienischen Gothik zu bemerken schien. Von deutschen Kunstgelehrten hat in neuerer Zeit nur O. Mothes Fossanova besucht, seine Schilderung trägt aber mehr zur Verwirrung als zur Aufhellung des richtigen Sachverhaltes bei. Immerhin war die Wissbegierde wegen Fossanova rege gemacht und so wurde die Untersuchung fast gleichzeitig von einem Deutschen (dem Unterzeichneten), einem Amerikaner (A. L. Frothingham) und einem Franzosen (dem Verfasser des hier angezeigten Buches) in Angriff genommen. Die meinige ist leider Bruchstück geblieben: ich musste, durch Privatverhältnisse genöthigt, meine gelegentlich eines Frühjahrsaufenthaltes in Rom 1886 zu den von Ojetti signalisirten Denkmälern unternommene Reise in der Mitte abbrechen; nur die wichtige Kirche von Casamari im oberen Saccothal habe ich noch gesehen und aufgenommen (publicirt in der dritten Lieferung der »Kirchlichen Baukunst« 1888), Fossanova dagegen, wo die Wurzel des ganzen Stammbaumes zu vermuthen war, blieb unbesucht. Erst mehrere Jahre später gelang es mir, eine Aufnahme dieses Baues zu veranlassen, sie wurde mit der Abhandlung »Zwei Cisterzienserkirchen« im Jahrbuch der Kgl. preussischen Kunstsammlungen 1891, Heft II veröffentlicht. Inzwischen hatte Frothingham dieselbe Spur verfolgt und im »American Journal of Archaeology« 1890 die kunstgeschichtliche Bedeutung Fossanova's, insbesondere den französischen Ursprung, richtig bestimmt. Der Punkt, in dem ich über Frothingham hinausgehen konnte, war die Feststellung specieller Beziehung zu der fast unbekannten burgundischen Frühgothik. Damit war eine gänzlich veränderte Ansicht der Dinge gegeben, die ich in folgende Sätze zusammenfasste: 1. Die Gothik hat ihren ersten Einzug in Italien um 1180, d. i. ein halbes Jahrhundert früher, als man bisher annahm, gehalten; 2. sie ist aus Frankreich, genauer aus Burgund, gekommen; 3. sie ist durch den Cisterzienserorden vermittelt; 4. das Gebiet, auf dem sie zuerst Wurzel fasste, ist der Kirchenstaat.

Zu dem in diesen Sätzen gezeichneten Rahmen bringen nun, schneller als ich gehofft und reicher als ich erwartet hätte, die Forschungen Enlart's die Füllung. Ausdrücklich soll bemerkt sein, dass sie schon 1889, also unabhängig sowohl von Frothingham als von mir, begonnen wurden. Die Mittel und Musse, sich mehrere Jahre hindurch seiner Aufgabe hinzugeben, fand der Verfasser in seiner Stellung als Stipendiat der *école française de Rome.* Nicht ohne einen Seufzer kann der deutsche Berichterstatter dieses Umstandes Erwähnung thun! Der vorjährige kunsthistorische Congress in Nürnberg hat ja zwar die Errichtung eines deutschen Instituts in Florenz »beschlossen«. Aber wird der weite Weg vom Beschluss zur Ausführung je zurückgelegt werden? Principiell betrachtet wäre es offenbar natürlicher und einfacher — und sollte es wirklich noch aussichtsloser sein als jenes andere Projekt? — unserem archäologischen Institut in Rom eine zweckentsprechend elastischere Verfassung zu geben. Wo nicht, so wird die Beschäftigung mit der mittleren und neueren Kunstgeschichte immer mehr ein Monopol des »Capitalismus« werden. Und noch zu einer anderen allgemeinen Bemerkung finden wir Anlass. Der Ver-

fasser nennt sich auf dem Titel *archiviste-paléographe*, d. h. er hat seine Schulung nicht als Kunsthistoriker im engeren Sinne durchgemacht, sondern ist geprüfter Zögling der *école des chartes*. Dass die aus diesem Institut hervorgehenden jungen Historiker (Enlart ist nicht das einzige Beispiel!) zugleich eine so gründliche kunstgeschichtliche Bildung mitbringen, flösst uns volle Achtung ein und zeigt, wie mich dünkt, die zweckmässigste Combination, durch die der gefürchteten Beschäftigungslosigkeit unseres Nachwuchses vorzubeugen wäre. Endlich eine dritte Beobachtung. Man war früher gewohnt, in den kunsthistorischen Arbeiten der Franzosen nach ihren Vorzügen wie ihren Mängeln das gerade Gegentheil der Deutschen zu finden. Das trifft jetzt nicht mehr zu. Seit vielleicht 20 Jahren wird die Zahl derer immer grösser, die mit der »deutschen Methode« — übrigens wohl nur auf indirecte Einflüsse hin — auf gleichem Boden stehen, und es zeigt sich, dass die meisten derselben aus der von Quicherat begründeten, d. h. eben an der *école des chartes* gepflegten Archäologenschule hervorgegangen sind. So ist auch Enlart ein Enkelschüler Quicherat's, unmittelbarer Schüler R. de Lastryrie's. Seine sehr tüchtige Leistung wird von den Freunden einer nahen Verbindung des allgemeinhistorischen mit dem kunsthistorischen Studium — selbstverständlich immer die gehörige Begabung mit vorausgesetzt — mit besonderem Vergnügen aufgenommen werden.

Die Ergebnisse des Enlart'schen Buches sind in kurzer Zusammendrängung diese. Zunächst bestätigt es sich, dass die Bauten des Cisterzienserklosters Fossanova in den pontinischen Sümpfen, errichtet 1187—1208, die Erstlinge der Gothik in Italien wirklich sind. Neben ihnen entstand eine kleinere Kirche desselben Ordens in Ceccano, die schon 1196 geweiht werden konnte. Sie sind ohne die leiseste Fühlung mit der Kunst des Bodens, auf dem sie stehen, sind rein burgundisch-frühgothisch in Formen und Construction; man kann nicht zweifeln, dass nicht bloss die Bauführer, sondern auch ein grosser Theil der Werkleute eingewanderte Burgunder gewesen sind, ein durch das bekannte Institut der Conversen leicht erklärlicher Vorgang. Diese Handwerkercolonie bildete einen Stamm, der rasch nach einander mehrere Abzweigungen entsandte: 1203 nach Casamari jenseits der Volskerberge im oberen Saccothal; 1208 nach Arbona in den Abruzzen; 1218, ein Jahr nach Vollendung Casamari's, in die toskanischen Maremmen nach S. Gargano; im zweiten Viertel des Jahrhunderts in die Gegend von Viterbo, wo das Kloster S. Martino entstand. Andere Cisterzienserkirchen im Gebiet des Patrimonium Petri sind unbedeutender oder heute zerstört. Aufgefallen ist mir die kleine Kirche von Valvisciolo durch ihre frappante Aehnlichkeit mit der ältesten erhaltenen Cisterzienserkirche Frankreichs, der von Vaux-de-Cernay (man vergleiche die Abbildung von Enlart, S. 66, mit der bei A. Matthäi, Beiträge zur Baugeschichte der Cisterzienser, S. 59). Für diese ganze Gruppe hat Enlart durch überaus eingängliche Vergleichung (Capitel VI) den rein burgundischen Stil zur vollen Evidenz gebracht. Abseits steht S. Nicola zu Girgenti vom Jahre 1219, bei welchem Bau nicht mehr Fossanova und Casamari, sondern die alterthümlicheren, noch durch Tonnengewölbe bedingten provençalischen

Cisterzienserbauten als Vorbild gedient haben. Ferner gehören zur ersten gothischen Generation noch zwei Kirchen der regulirten Chorherren, die eine im Südosten, die andere im Nordosten der Halbinsel. Die erstere gehört zur Niederlassung der Kanoniker vom hl. Grabe zu Barletta. »Obgleich sie«, sagt Enlart, »offenbar nicht früher als Fossanova erbaut ist, geht sie auf ältere burgundische Vorbilder zurück, die Decoration ist romanisch, und während die Cisterzienserbauten Italiens an diejenigen unserer gegenwärtigen Departements der Yonne und Côte-d'Or erinnern, so dieser Bau mehr an diejenigen von Saône-et-Loire«. Ich möchte ausserdem noch die Aehnlichkeit mit den rudimentärgothischen Kreuzfahrerbauten in Jerusalem hervorheben, wohin Beziehungen nahe lagen. Die zweite der in Rede stehenden Kirchen ist S. Andrea in Vercelli; sie ist ausgegangen vom Mutterhause S. Victor in Paris und so ruft der Bau denn auch in manchen Einzelheiten die Erinnerung an nordfranzösische Weise wach, wirkt aber doch im Ganzen nicht so frappant französisch, wie die bisher genannten Denkmäler (wohl am meisten desshalb, weil die Ausführung im landesüblichen lombardischen Backsteinbau geschah).

Soweit, d. i. ein halbes Jahrhundert lang, ist die Gothik in Italien ein lediglich in französischen Ordensniederlassungen geübter Stil, ich möchte sagen, eine Colonialkunst. Sie macht keine Fortentwicklung durch, sie übt keinen Einfluss auf ihre Umgebung (ausgenommen den südlichen Kirchenstaat, wo sich an Fossanova und Casamari eine, übrigens wenig lebenskräftige, italienisch-gothische Schule anschliesst). Dasselbe gilt von den der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehörenden Bauten der Anjous im Königreich Neapel, für die Enlart sowohl mit historischem als stilistischem Beweismaterial den Zusammenhang mit der provençalischen Gothik lehrreich nachweist. So war Einschrumpfung und frühes Absterben der gothischen Bewegung eine nicht ganz unwahrscheinliche Möglichkeit, hätte nicht der wichtigste Factor im damaligen kirchlichen Leben Italiens, hätten nicht die Franziskaner für sie Partei ergriffen. Erst durch sie ist das fremde Gewächs in Italien wirklich acclimatisirt. Diese Sachlage ist vom Verfasser nicht in der Schärfe, die geboten gewesen wäre, gekennzeichnet. Auch findet man sich enttäuscht, wenn man genaueren Nachweis erwartet, durch welche concrete Beziehungen der Zusammenhang zwischen der cisterziensischen und der franziskanischen Gothik hergestellt worden ist. Hier bleibt für die künftige Forschung noch eine wichtige Frage offen. Leicht zu beantworten wird sie freilich nicht sein, da wir die Mehrzahl der Franziskanerkirchen nicht mehr in der Gestalt der Gründung, sondern nur als Umbauten kennen. Die beiden einzigen Franziskanerkirchen, die Enlart eingehender behandelt, sind die nach dem Ordensstifter benannten berühmten Kirchen in Assisi und in Bologna. Gerade sie aber folgen in der Anlage nicht dem Cisterziensertypus. Wichtig ist der aus der Construction und formalen Details geführte Nachweis, dass auch sie an den burgundischen Provincialismus anknüpfen, aber nicht mehr an den älteren des 12. Jahrhunderts, sondern an den mehrfach abweichenden des 13. Jahrhunderts. Deutlich erkennbar wiederum wird die Herkunft von der Cisterzienserkunst (S. Galgano) bei der Kathedrale von Siena. Mit ihr tritt, nachdem lange Zeit

der französische Stil allein von Ordenskirchen — der Cisterzienser, der regulirten Chorherren, der Bettelmönche — angewendet worden war, die Entwicklung in ein neues Stadium: die Gothik in Italien, so könnte man sich am prägnantesten ausdrücken, wird zur italienischen Gothik. Diese zu schildern gehörte nicht mehr zur Aufgabe des Verfassers. Der kurze Ausblick (Cap. V, §. 3, 4) ist von Irrthümern nicht frei; so z. B. wenn der Verfasser glaubt, dass die italienischen Hallenkirchen eine Nachahmung der deutschen seien (vergl. über romanische Hallenkirchen die »Kirchliche Baukunst« I, S. 451).

Ich erlaube mir eine allgemeine Betrachtung anzuschliessen. Keineswegs bedeuten die neuen Ergebnisse eine blosse Verschiebung des Anfangsdatums der italienischen Gothik. Sie setzen die ganze spätere Entwicklung in veränderte Beleuchtung. Wir waren früher gewöhnt, die Abweichungen der italienischen von der nordischen Gothik völkerpsychologisch zu erklären. Nun zeigt sich, dass hier doch sehr oft der Wunsch des Gedankens Vater gewesen ist: wo nicht für alle, so doch für viele der in Rede stehenden Erscheinungen finden sich weit unmittelbarere und schärfer fassbare Ursachen in der besonderen Art der Quellen, aus denen die Italiener die Kenntniss des gothischen Bausystems schöpften. Ich habe, wenn auch nur beiläufig, schon bei früherer Gelegenheit (im Aufsatz »Zwei Cisterzienserkirchen«) darauf hingewiesen, wie wenig beachtet und doch wie wichtig für alles weitere der Umstand sei, dass es d r e i Schulen primitiver Gothik neben einander gab: ausser der eigentlich französischen (der nordfranzösischen) eine angevinische und eine burgundische. Die letztere, in welcher die Cisterzienser tonangebend gewesen waren, unterlag, wie alle übrigen Provincialschulen, mit dem Eintritt ins 13. Jahrhundert der Uebermacht der nordfranzösischen; aus demselben Grunde verlor sie auch den Einfluss auf Deutschland, den sie während der Epoche des Uebergangsstils in nicht geringem Grade geübt hatte; bloss in Italien lebte der von ihr geschaffene Typus fort, ja er blieb hier nahezu die einzige Voraussetzung von Belang für die weitere Entwicklung. Desshalb ist der von Enlart für sein Buch gewählte Titel *origines françaises*, wenn man ihn streng beim Wort nimmt, ungenau. Während die deutschen Bauleute durch das ganze 13. Jahrhundert in Masse nach Frankreich strömten, um an den grossen Kathedralen des Nordens aus dem Vollen zu schöpfen, bildeten sich die Italiener ihre Anschauung von der Gothik aus den theils noch rudimentären, theils schon wieder reducirten Bauten, welche burgundische und provençalische Klosterarchitekten in ihrem Lande errichtet hatten. Es ist hier nicht der Ort, diesen Gedanken weiter auszuführen. Jeder Kenner wird es mir aber nachrechnen können, wenn ich sage: was der italienischen Gothik im Vergleiche mit der nordischen fehlt und dauernd fehlen bleibt, fehlt auch der primitiven burgundischen und der secundären provençalischen Gothik. Man hat also kein Recht zu dem den Italienern gemeinhin gemachten Vorwurf, sie hätten den gothischen Stil missverstanden und ihn wesentlicher Elemente beraubt. Die Wahrheit ist, dass sie den Stil unfertig überliefert erhalten haben. Eben so ungerecht ist aber auch, was gleichfalls oft geschieht, in diesen Defecten das vorzugsweise charakteristische an der italienischen Gothik zu suchen.

Sie hat nach und nach auch positive Eigenschaften zu Tage gefördert, die niemand schöner und treffender bezeichnet hat, als Jakob Burckhardt. Eine eingängliche Erforschung ihrer Entwicklungsgeschichte steht noch aus.

G. Dehio.

Sculptur.

Giorgio Trenta: La tomba di Arrigo VII imperatore (Monumento del Camposanto di Pisa), con documenti inediti. Pisa, Spoerri 1893. gr. 8°. S. 100.

Von diesem in drei selbständige Abschnitte zerfallenden Schriftchen gehört nur der dritte in den Bereich unserer Berichterstattung. Denn während der Verfasser in den beiden ersten das historische Verhältniss Kaiser Heinrichs VII. zu Pisa und die Beziehungen Dantes zu ihm beleuchtet, ist der dritte, seinem Umfang nach die zwei andern übertreffende, der geschichtlichen und künstlerischen Beleuchtung seines gegenwärtig im Camposanto zu Pisa aufgestellten Grabdenkmals gewidmet. Nachdem der Verfasser auf Grund von ihm mitgetheilter urkundlicher Zeugnisse festgestellt, dass die Leiche des Kaisers, entgegen der Behauptung in der Inschrift seines Denkmals schon am 2. September 1313 zu Pisa begraben, jedoch erst zwei Jahre später in dem inzwischen verfertigten Sarkophag in der Absis des Hauptschiffes des Domes beigesetzt worden war, dass aber im Jahr 1494, als man an die Ausschmückung genannter Absis mit den heute noch darin vorhandenen Gemälden und sonstigen Kunstwerken ging, das ganze Grabdenkmal in die an der Schmalwand des rechten Querschiffes befindliche Cappella dell' Incoronata, oder di S. Ranieri übertragen, dorther neuerdings, 1727, an die Wand über den Eingang zur Sacristei der Domherrn versetzt wurde und endlich bei Gelegenheit der durch Grossherzog Leopold II. vorgenommenen gründlichen Restaurirung des Domes im Jahre 1829 seinen jetzigen Platz im Friedhof erhielt, geht er auf die künstlerische Seite des Gegenstandes ein und betont vor allem, dass unser Monument bei jener ersten Umsetzung im Jahre 1493 zugleich in seiner Gestalt eine wesentliche Umänderung erfuhr, indem es, bis dahin höchst wahrscheinlich bloss aus dem Sarkophag mit der liegenden Statue des Todten und einem entsprechenden Sockel bestehend, dazumal mit dem ganzen Consolenunterbau sammt Inschriftsfries und Gesimsabschluss bereichert ward, worauf der Sarkophag jetzt ruht. Dass das Denkmal in seiner ursprünglichen Gestalt ein Werk des sieneser Meisters Tino da Camaino, Schülers von Giovanni Pisano gewesen sei, war bisher schon bekannt (der Verfasser veröffentlicht die vom 17. Februar bis 26. Juli reichenden Zahlungsvermerke, die nicht nur seine Autorschaft ausser Zweifel stellen, sondern auch die Mithilfe verschiedener anderer sonst ganz unbekannter Künstler an den Nebenarbeiten, namentlich an der Bemalung des Werkes bezeugen). Der Vergleich der vortrefflich gearbeiteten, die Individualität des Kaisers merkwürdig genau nach den in gleichzeitigen Geschichtsquellen von ihm entworfenen Beschreibungen wiedergebenden Statue desselben mit den viel geringeren, zum Theil geradezu rohen und ungeschickten elf Apostelgestalten an der Vorderseite des Sarkophags führt den Verfasser

indess dazu, die Mitarbeit von Gehilfen Tino's anzunehmen und ihm selbst nur die Statue des Kaisers, etwa auch die der beiden allegorischen Tugenden zu Seiten des Sarkophags zuzuschreiben. In der That scheint der kurze Zeitraum von fünf Monaten, in dem die ganze Arbeit geleistet wurde, für die Betheiligung mehr als eines einzigen Künstlers daran zu sprechen. Auch die Ansicht des Verfassers, dass ursprünglich zwölf Apostelstatuen vorhanden gewesen seien, deren eine bei der Reconstruction v. J. 1493 eliminirt worden sein mag, scheint um so plausibler, da er dafür mehrere Anzeichen aus dem gegenwärtigen materiellen Zustande der drei Platten, woraus die Vorderwand des Sarkophags zusammengesetzt ist, beizubringen vermag. — Was die i. J. 1493 an das Grabdenkmal angefügten Bestandtheile anlangt, so erhellt aus den hier zuerst veröffentlichten betreffenden Zahlungsvermerken, dass daran drei Carraresen: Giov. Dom. di Petrone, Fil. di Jacopo und Ant. del Perrione beschäftigt waren, und dass namentlich auch die Inschrift des Frieses erst aus dieser Zeit stammt, was ja nach dem Charakter der Buchstaben auch sonst keinen Zweifel leidet. Weniger Interesse bieten die übrigen drei Urkunden, die sich auf die Agnoscirung der Reste des Kaisers bei der Versetzung seines Grabmals i. J. 1727, sowie auf die Unkosten bei dieser und bei der Uebertragung i. J. 1829 beziehen; doch nimmt man sie als Vervollständigung des documentarischen Materiales gerne hin. *C. v. F.*

Ch. Yriarte, Journal d'un sculpteur florentin du XVe siècle. Livre de souvenirs de Maso di Bartolommeo dit Masaccio. Paris, J. Rothschild, 1894. 4°. S. 96 mit zahlreichen Abbildungen.

Ein kunsthistorisches Werk aus dem Verlag von J. Rothschild verbürgt eine Prachtpublication in reichster, geschmackvollster Ausstattung, verziert mit einer Fülle von Abbildungen, Kopfleisten u. s. f.; und der Autor, Charles Yriarte, für den und mit dem zusammen J. Rothschild mit Vorliebe seine Publicationen macht, verspricht einen durch die Begeisterung für die italienische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts, durch die Kenntniss der Cultur der Zeit belebten, in leichter Causerie sich fortspinnenden Text. Diese Publicationen Yriarte's kommen den Anforderungen der französischen Kunstfreunde besonders entgegen: sie bieten reiches Bildermaterial und einen Text, der mit schwerem Ballast nicht überladen ist und doch dem Leser in fliessender Darstellungsweise manches Neue bietet.

Die vorliegende Publication würde in Deutschland, wenn auch hier gelegentlich eine einfache Frage der Kunstgeschichte in einem voluminösen Bande abgehandelt wird, in einem Duodezbändchen für circa 2 Mark veröffentlicht worden sein, etwa wie die Frey'sche Ausgabe der Vasari'schen Vite. Diese Art der Publication würde mir auch die richtige scheinen, da das Tagebuch des Florentiner Steinmetzen und Giessers Maso di Bartolommeo vorwiegend für den Forscher italienischer Kunst und Cultur von Bedeutung ist und in den Uebungen an den Universitäten benutzt werden kann. Den Kunstfreund und Sammler vermögen aber diese nüchternen, oft schwer verständliche Aufzeichnungen des Florentiner Unternehmers nur wenig zu interessiren.

Yriarte weiss jedoch auch ein solches Thema weiteren Kreisen nahe zu bringen. In der Einleitung gibt er eine pikante Darstellung über die Stellung der Künstler im Quattrocento; im Text theilt er von dem Tagebuch oder richtiger den beiden Tagebüchern: das kurze Libro di richordi (vom Jahre 1447 und 1448) in der Bibliothek zu Prato und das längere (vom Jahre 1449 bis 1455) in der Malabecchiana zu Florenz, den Hauptinhalt mit, namentlich soweit er auf Kunst Bezug hat, und geht auf die mannigfaltigen, eigenartigen Beziehungen des Maso zu den berühmten Künstlern seiner Zeit, mit denen er zusammen arbeitet, und zu seinen vornehmen Auftraggebern näher ein. Die wichtigeren Notizen hat schon G. Milanesi in seiner Vasari-Ausgabe verwerthet und sie sind dadurch Allgemeingut der italienischen Kunstgeschichte geworden. So namentlich die Angabe, dass Luca della Robbia die Portallünette an San Domenico in Urbino 1451 ausführte, dass Maso mit ihm und Michelozzo 1451 zur Herstellung der bronzenen Sacristeithüren berufen wurde, die später Luca allein ausführte, u. s. f. Maso's Betheiligung an der Decoration des Hofes des Palazzo Medici, die durch zwei Notizen von 1452 beglaubigt ist, kann nach der Honorirung mit einigen Goldgulden nur eine sehr untergeordnete gewesen sein: die Zeichnungen der Köpfe über den Säulen, für die 8 fl. bezahlt wurden, waren vielleicht Sgraffitti. Mit der Ausführung der Donatello'schen Reliefs und Friese hat danach Maso nichts zu thun.

Von Interesse sind die mancherlei kleinen Arbeiten, die Maso, der allmählich aus einem Steinmetz und Giesser ein gesuchter Unternehmer wurde, ausführen liess; bald Wappen, Kamine, Friese u. dgl. für Florentiner Häuser, dann Glocken oder Kanonen für Florenz sowohl wie für die kleinen Herren der Mark Ancona, denen er auch künstlerische Arbeiten zu liefern hatte, wie das Bronzegitter für San Francesco in Rimini, das Matteo de Pasti in Florenz, als Begleiter Sigismondo's, in Auftrag gibt. Aehnliche Arbeiten führte er für Michelozzo's Capelle in der Annunziata zu Florenz und (mit andern zusammen) für den Dom von Prato aus. Die Notizen aus dem Leben Maso's: über Anschaffungen von Kleidungsstücken, über Anlage von Geld, Erwerbung von Grundstücken u. s. f., geben seinen Aufzeichnungen noch einen besonderen culturhistorischen Werth. *B.*

Malerei.

Die mittelalterlichen Wandgemälde im Grossherzogthum Baden. Band I: Die Wandgemälde in der Burgcapelle zu Zwingenberg a. N. beschrieben von **Ludwig Leutz** †, herausgegeben von **A. v. Oechelhäuser.** Mit 35 Lichtdrucken. Darmstadt, 1893.

Der Titel deutet auf eine weitere Folge von Publicationen alter Wandgemälde, die man nur mit Freude begrüssen kann. Sie bilden die nothwendige Ergänzung zu den Miniaturen des Mittelalters. Sind diese auch besser und in viel reicherem Maass erhalten und demgemäss häufiger herausgegeben, so kommt bei den Wandgemälden doch der Stil zur kräftigeren Entwicklung, das Schönheitsgefühl, die Richtung des Geschmackes prägt sich deutlicher aus, entfaltet sich breiter. Auch die Wandgemälde der Veste Zwingenberg am

Neckar oberhalb Heidelberg sind wohl geeignet, uns ein deutliches Bild des Stiles im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts vorzuführen.

Der Eintretende erblickt an beiden Längswänden lange Reihen von Heiligen, von einander getrennt durch viereckige Rahmen; rechts die Apostel und zehn heilige Jungfrauen, sie neigen den Kopf, der Mantel fliesst in gleichmässiger Biegung von der Schulter zur Hüfte gegenüber oder von einem Arm zum anderen, er breitet sich nach unten aus und bildet sich zur Schleppe nach einer oder nach beiden Seiten. Fast zur Manier gewordene stark geschwungene Linien im Contour und in den Gewandfalten sind ein Hauptmerkmal. Links dagegen steht eine stattliche Schaar von heiligen Rittern und Königen in kurzen Röcken und enganliegenden Beinkleidern; auch von ihnen neigen einige den Kopf, und wunderlich spreizen sie die Beine, drücken die Kniee auf eine erstaunliche Weise durch und verdrehen auch zuweilen die Füsse. Der Verfasser behandelt sie etwas mit Spott: »Seltsamer Anblick!«, sagt er, »nach den ernsten ruhigen einfachen Aposteln und Jungfrauen diese in Eisen und Gold gerüsteten oder in bunte Zeittracht gekleideten Gestalten der ecclesia militans, deren kriegerische Haltung zur komischen Gespreiztheit, deren fester Tritt zum lächerlichen Sturmschritt geworden ist. Sind sie doch eingeschlossen in die engen Rahmen, die zur ruhigen Haltung nöthigen sollten, und rennen, als hätten sie wahrhaftig tausend Stunden zu laufen, und heben die Füsse, Einer hinter dem Andern, als seien sie Recruten auf dem Exercirplatz. Man fühlt sich wirklich auf den ersten Blick hin etwas eigen berührt von dieser Heldenschaar, die in Reih und Glied dasteht, gleich einer Compagnie aufmarschiert, aber so, wie wenn es heisst: ‚Rechtsum!‘ und die Hälfte macht linksum oder rennt im Laufschritt davon.«

Was dem Verfasser dieses Lächeln entlockt, ist aber nichts anderes als der Stil, dem sich hier in höchst charakteristischer Weise die Naturbeobachtung unterordnet. Betrachten wir die Silhouette dieser Ritter, so offenbart sich ihr Umriss als gleichlaufend mit dem der langgewandigen Jungfrauen und Apostel. Wie aber konnte der Maler die übliche Verbreiterung der Gestalt nach unten beim Fehlen des schleppenden Gewandes erreichen, wenn er seine Ritter nicht die Beine bedeutend spreizen oder ausschreiten liess, wie die concave Curve zur Geltung bringen, wenn die Kniee nicht fast gewaltsam durchgedrückt oder die Schenkel etwas verbogen wurden? Neben diesem Stilinteresse gewährt die Schaar der Ritter eine reiche Auswahl von Costümen und Waffen.

Die wenigen historischen Gemälde sind auf die Hauptpunkte der Capelle beschränkt. Innen über dem Eingang die Verkündigung, auf der Schmalwand gegenüber die Anbetung der Könige, die Kreuzigung und die Madonna in der Glorie, also vier Phasen des Marienlebens; auch war der Jungfrau nach Meinung des Verfassers die Capelle gewidmet. Ueber dem Altar, der sich hier in einer Nische der östlichen Längswand befindet, ist das Bild Christi als Schmerzensmann aus dem Grabe ragend, an der Deckenwölbung Christus in der Glorie mit den Evangelistensymbolen und den Kirchenvätern gemalt. Der Verfasser hätte das Programm der Ausmalung noch schärfer charakterisiren können, das sich hier entsprechend der ungewöhnlichen Disposition der Capelle

mit ihrem Altar auf der Langseite wie um zwei Achsen, Christus und Maria, gruppirt.

Seine Darstellungsweise ist klar und ein gewisses Erzählertalent nimmt dem Text die Trockenheit, die häufig ähnlichen Beschreibungen anhaftet. Die Lichtdrucke sind nach Copien des Herrn Gutmann hergestellt, also keine mechanische, aber, wie es scheint, eine ziemlich getreue Wiedergabe der Originale. Zum Text des verstorbenen Verfassers hat der Herausgeber eine Reihe von Anmerkungen hinzugefügt, die hauptsächlich das Vergleichungsmaterial etwas erweitern und einige historische Ergänzungen bringen.

Adolph Goldschmidt.

Hermann Varnhagen, Ueber die Miniaturen in vier französischen Handschriften des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts auf den Bibliotheken in Erlangen, Maihingen und Berlin. Mit 24 Lichtdrucken. Erlangen, Fr. Junge, 1894. 4°. 39 S.

Offenbar eine Gelegenheitspublication. Da der Verfasser in der Einleitung selbst sagt: »Besondere Gründe der Zusammenstellung gerade dieser vier Handschriften sind nicht vorhanden,« so soll darüber mit ihm nicht weiter gerechtet werden. Wenn man aus verschiedenen Bibliotheken illustrirte Handschriften zusammensucht, so wäre es leicht möglich gewesen, eine kleine Gruppe solcher, die nach irgend einem Gesichtspunkt zusammenzufassen sind, aufzufinden, umsomehr als französische Miniaturmalereien des 15. und 16. Jahrhunderts noch keineswegs in allzugrosser Anzahl herausgegeben sind. Die entschuldigende Bemerkung des Verfassers, dass »bekanntlich französische Handschriften mit werthvollen Miniaturen auf deutschen Bibliotheken ausserordentlich dünn gesät sind«, ist ja zweifellos richtig, sofern die Betonung auf das Wort werthvoll gelegt wird. Die hier behandelten Handschriften sind aber keineswegs mit solchen werthvollen und besten Malereien geschmückt, sondern die Bilder, die wir in ihnen finden, sind nur Beispiele der handwerksmässig geübten Miniaturmalerei, die in Frankreich im 15. Jahrhundert eine so ausserordentliche Fruchtbarkeit entwickelte und der namentlich die Ausschmückung der Gebetbücher für den Laiengebrauch (Livre d'heures, Horarien) oblag. Derartige Handschriften, vor allem also Horarien, mit reichem, aber künstlerisch keineswegs hochstehendem Schmuck an Bildern, Initialen, Zierleisten in Deckfarbenmalerei finden sich in allen öffentlichen Bibliotheken und Privatsammlungen in unerwünschter Fülle. Die Betrachtung einer grösseren Reihe, wie sie z. B. in der früheren Sammlung Hamilton vereinigt war, kann über die Entwicklung des Ornaments und der Buchausstattung interessante Aufschlüsse geben. Einzeln betrachtet sind diese Horarien aber als Durchschnittsleistungen der französischen Miniaturschule meist von untergeordnetem Interesse. Das zuerst besprochene Manuscript der Erlanger Universitätsbibliothek ist ein charakteristisches Beispiel der französischen Horarien der erwähnten Art. Als die Entstehungszeit des Manuscripts gibt der Verfasser nach der Schrift ganz allgemein das 15. Jahrhundert an, da ihm die Miniaturen nähere Anhaltspunkte zur zeitlichen Bestimmung nicht zu bieten scheinen. Er führt als Grund dafür an, dass einmal eine von Fleury (Manu-

scrits de Laon Tafel 43) publicirte Handschrift vom Ende des 14. Jahrhunderts und dann ein 1474 gedrucktes Buch der Erlanger Bibliothek gemalte Randverzierungen derselben Art wie das Erlanger Horarium zeigen. Nur das zweite Beispiel ist zur Datirung heranzuziehen. Denn das Manuscript von Laon wird von Fleury ganz willkürlich und ohne irgendwelche Gründe dafür beizubringen, dem Ende des 14. Jahrhunderts zugewiesen. Es ist thatsächlich, wie schon die mangelhaften Abbildungen bei Fleury ohne Weiteres lehren, in einer viel späteren Zeit, etwa im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts, entstanden. Gerade die Randverzierungen des Erlanger Horariums lassen eine genaue Datirung zu. Verfasser gibt zwar bei der Beschreibung die Farben nicht an, da sie aber bei diesen Handschriften immer in gleicher Weise verwendet werden, wird es möglich sein, sie richtig zu bestimmen. Die Decoration der Umrahmungen besteht aus einem Rankenwerk, das aus dem Dornblattmuster abgeleitet ist: zackige Dornblätter und runde Knospen, beide wahrscheinlich in mattem Gold, an dünnen schwarzen Stielen, dazwischen Blumen, Früchte, Thiere halbnaturalistisch in natürlichen Farben, an einzelnen Stellen, namentlich gern an den Ecken, stilisirte Ranken in Blau und Gold. Die Initialen sind mit dem reinen Dornblattmuster gefüllt, wahrscheinlich aber nicht in Gold, sondern in Blau und Roth. Diese Decoration der Umrahmungen kommt in Frankreich etwa um die Mitte des 15. Jahrhunderts auf und hält sich bis in die 70er Jahre. Aus dieser Zeit stammt auch das Erlanger Horarium. Von den fünf blattgrossen Darstellungen zeigen die drei ersten die Verkündigung Mariä, Christus am Kreuz und die Ausgiessung des hl. Geistes. Verfasser wundert sich, dass die unter die Bilder geschriebene Psalmstelle (bei allen dreien immer dieselbe, Psalm 50, 17) mit dem Gegenstande der Miniatur in keinem directen Zusammenhange stehe. Text und bildnerischer Schmuck der Horarien stehen ziemlich fest, die in den verschiedenen Diöcesen gebrauchten haben einige unbedeutende Verschiedenheiten. Die Lesestücke beginnen mit einer Psalmstelle, der erwähnten oder: Deus in adiutorium meum intende u. a. Zu jeder Hora gehört eine Darstellung, in den geschriebenen oder gedruckten Gebetbüchern meist blattgross. Zum Officium Mariae (Matines de la Vierge) gehört die Verkündigung Mariä, zum Officium Crucis (Matines de la Croix) die Kreuzigung, zum Officium Sancti Spiritus (Matines du Saint-Esprit) die Ausgiessung des hl. Geistes. Dem eigentlichen Officium folgen in den Horarien die sieben Busspsalmen. Ihnen pflegt eine Darstellung des David voranzugehen, meist David die Bethsabe im Bad belauschend, seltener David dem Urias den Brief an Joab übergebend. Im Erlanger Livre d'heures erscheint dem knieenden David ein Engel, auf dessen rechter Handfläche ein schwarzes Kreuz zu erkennen ist. Die gleiche Darstellung ist mir noch nicht vorgekommen und ich wüsste sie auch so wenig wie Varnhagen auskömmlich zu erklären und mit Psalterstellen zu belegen. Ein ähnliches Bild finde ich in Holzschnitt ausgeführt in einem gedruckten Livre d'heures, Paris, Olivier Mallard, 1542. Hier erscheint dem knieenden David ein Engel, der ihm Geissel, Schwert und Pfeil überbringt. Uebrigens kann man nicht selten beobachten, dass den Miniatoren des 15. Jahr-

hunderts die traditionelle Form der Darstellungen nicht bekannt ist. So fand ich in einem französischen Livre d'heures aus dem Ende des 15. Jahrhunderts eine Darstellung des büssenden hl. Hieronymus, der die Stigmata erhält, entgegen aller Legende und Ikonographie. Der Maler hatte den hl. Hieronymus mit dem hl. Franz verwechselt. Das fünfte Bild der Erlanger Handschrift, die Verfasser auch nicht mit Sicherheit deuten kann, stellt eine Beerdigung dar, wie sie in dieser Art häufig zum Beginn des Officium pro Defunctis (Vigiles des trépassés) sich in den Horarien findet. Bei einiger Kenntniss mit der Einrichtung der Livre d'heures, die sich aus gedruckten und geschriebenen Horarien, wie sie jede Bibliothek, auch wohl die Erlanger besitzt, oder aus Soleil, les Heures Gothiques, Rouen 1882, leicht gewinnen lässt, wären dem Verfasser die Darstellungen weniger räthselhaft vorgekommen.

Die zweite Handschrift, die Verfasser behandelt, stammt aus der Fürstlich Oettingen-Wallerstein'schen Bibliothek in Maihingen, ebenfalls ein französisches Livre d'heures aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Auch die Miniaturen dieses Manuscripts sind handwerksmässig hergestellt und von geringem künstlerischen Werth. Ob in dem Bilde der Verkündigung an die Hirten die weibliche Figur mit dem Lamm auf dem Schoss symbolisch auf Maria und Christus zu beziehen ist, möchte ich bezweifeln, ich halte diese Figur für eine Hirtin. Auch die dritte Handschrift gehört der Maihinger Bibliothek an, sie enthält eine französische Prosaschrift, Fleur des Vertus, die etwa um 1500 geschrieben ist. Nach gewissen Kennzeichen der Sprache verweist Verfasser die Herstellung der Handschrift nach dem französischen Norden. Auf diesem Gebiete, der Bestimmung der landschaftlichen Herkunft der Handschriften nach sprachlichen Merkmalen, kann den Kunsthistorikern die Mitarbeiterschaft der Romanisten nur sehr erwünscht sein. Bei dieser Maihinger Handschrift bestätigt der Stil der Miniaturen die nordfranzösische Herkunft des Manuscripts. Von den vier Handschriften, die Verfasser bespricht, steht diese Maihinger künstlerisch am höchsten. Immerhin aber lassen sich aus dieser versteckten und wenig besuchten Bibliothek im Ries noch ganz andere kunsthistorische Schätze ausgraben, als diese zwei französischen Handschriften. Das vierte Manuscript gehört der Berliner Bibliothek an. Es ist eine französische Petrarca-Handschrift des 16. Jahrhunderts mit 18 Miniaturen, 6 zu den Trionfi, 12 zu einer Canzone gehörend. Die 6 publicirten zu den Trionfi sind insofern von Interesse, weil sie von den italienischen Kupferstichen und Holzschnitten gleicher Darstellungen des 15. Jahrhunderts vollständig unabhängig sind. Zur Note 18 möchte noch zu bemerken sein, dass Frabriczy's Behauptung: »Die Darstellungen, zu denen die Trionfi (im Quattrocento) begeistert haben, zählen nach Hunderten« keineswegs übertrieben ist. Ebenso gehören die illustrirten Handschriften Petrarca's, von denen die Anmerkung drei aufführt, durchaus nicht zu den grossen Seltenheiten. Die Holzschnittumrahmung des Titels ist einem venetianischen Herodot von 1494 entnommen, die seltsame mythologische Darstellung im Unterrande bleibt auch Verfasser unverständlich. Genau dieselbe Darstellung findet sich auf einer

Federzeichnung in Christ Church in Oxford, der Schule des Mantegna wohl zuzuweisen, die unten die Aufschrift trägt: DESTVCHO . SOTO . TERRA . ENTRO . VNA . VOLTA . DELPACO . DE . ANTONIANO . AROMA. — Das Buch ist zwar im Renaissancegeschmack, aber recht hübsch gedruckt. Die französische Construction der Anfangssätze der Capitel ist hoffentlich nur durch den Zwang, bestimmte Initialen verwenden zu müssen, veranlasst worden.

J. S.

Giorgione. Studio di **Angelo Conti.** Firenze, Fratelli Alinari, 1894.

Bei der Lectüre dieses Buches fiel mir ein bekanntes Wort, wenn ich nicht irre, von Lessing ein: »Es findet sich viel Wahres und Neues in diesem Buche. Nur ist das Wahre nicht neu und das Neue nicht wahr.«

Verfasser sucht dem Geschmack eines grösseren Publikums, als es die Fachgenossen bilden, in seiner Studie — welche, beiläufig bemerkt, etwas über 80 Seiten lang ist — Rechnung zu tragen; denn dieses, wie er in der Vorrede entwickelt, ermüdet bei der Lectüre kunstwissenschaftlicher Bücher. Demzufolge spricht er de omnibus rebus et de quibusdam aliis; man kann sich beispielsweise über Wagner und Bach belehren, wie über Goethe, Dante, Lord Byron u. a. — aber auch von modernsten Grössen wie Gabriele d'Annunzio und »Rembrandt als Erzieher« ist die Rede.

Dass bei einer solchen Fülle des Stoffs Giorgione etwas zu kurz kommt, wird nicht Verwunderung hervorrufen, und so zähle ich kaum 20 Seiten, wo denn wirklich auch von diesem Künstler gesprochen wird. Man verstehe mich recht: der Name Giorgione findet sich wohl auf jeder Seite. Aber da ist denn von Vielem die Rede: von der Idee seiner Bilder, von der Musik in ihnen, von ihrem intimen Zusammenhang mit antiker Kunst (bei dieser Gelegenheit ein Excurs über Zeuxis, wo uns lange Cicerostellen citirt werden).

Ich kann hier die Richtigkeit der ästhetischen Anschauungen des Verfassers (»La Musica della Pittura«) nicht untersuchen und möchte mich auf das wenige Thatsächliche beschränken. Im Vorbeigehen will ich notiren, dass Catharina Cornaro den Brief, in welchem sie sich für Tuzio Costanzo verwendet (vom Jahre 1475) wohl kaum an den Dogen Loredano gerichtet haben kann, der erst 26 Jahre später das höchste Staatsamt der Republik erhielt (p. 30).

Verfasser nimmt für Giorgione wiederum die »Concerte« im Louvre und im Pal. Pitti in Anspruch. Er hätte vielleicht — für letzteres wenigstens — die dagegen vorgebrachten Bedenken zu widerlegen versuchen sollen. Dann aber wird man mit Erstaunen einige Neutaufen finden — die wir freilich auf die Autorität des Verfassers hin acceptiren müssen, da nur in einem Falle der Versuch eines Beweises gemacht ist. So erfahren wir von drei ritratti von Giorgione's Hand in der Galerie Querini-Stampaglia in Venedig (p. 53). Mit zweien derselben sind wohl gemeint 1) das herrliche Männerbildniss (Sala XVII, Nr. 3), 2) das hochinteressante, unvollendete Frauenportrait (im vierten Saal) — beides unzweifelhaft Werke des Palma Vecchio. Ist das dritte etwa Judith (im zweiten Saal)? Ebenso neu ist die Zuweisung der

zwei Kriegerfiguren am Grabmal Onigo in San Niccolò zu Treviso, wo in zwei Zeilen mit knappen Worten ein Beweis vom Verfasser versucht wird. Den Hinweis auf Jacopo de' Barbari bei diesen Fresken verdanken wir, wie man weiss, Giovanni Morelli (Galerie München und Dresden p. 260/1), der mit Recht auch die enge Beziehung erkannte, welche zwischen der einen Kriegerfigur und dem anziehenden Jünglingsporträt in der Wiener Galerie besteht. Was sollen wir denn nun mit diesem letzteren machen, wenn wir die Fresken vom Onigomonument dem Giorgione geben. Das Portrait etwa auch?

Das Buch ist übrigens trefflich ausgestattet, prachtvoll gedruckt und bringt eine grosse Zahl von Reproductionen. Doch wird der Leser leider wiederum hier sich über manche andere Dinge unterrichten können, weniger über Giorgione, da nur sechs der Abbildungen uns seine Werke vorführen und von diesen sechs sind auch nur die Hälfte unbezweifelt echt; die anderen: die »Concerte« und das Exemplar des »kreuztragenden Christus« im Besitz des Malers de' Maria in Venedig [1]), dem seltsamer Weise auch Venturi vor kurzem den Vorzug vor dem Bild im Besitz der Gräfin Loschi in Vicenza gegeben hat (Arch. stor. dell' arte 1893 p. 412/3). Ich meine, schon die nebeneinandergestellte Abbildung beider Exemplare spricht für das Bild in Vicenza, sicherlich der Vergleich der Originale.

Dafür finden wir in Conti's Buch eine Reihe von Bildern des Bellini, den meines Wissens noch nie reproducirten herrlichen Catena, »Sta. Christina«, in Sta. Maria Mater Domini zu Venedig — alles Werke, die erst kürzlich durch die thätigen Firmen von Alinari und Anderson aufgenommen worden sind. Der Hauptgegenstand wird aber leider auch in dieser Hinsicht, wie gesagt, stiefmütterlich behandelt.

Eine tiefe Kluft trennt Erscheinungen, wie vorliegendes Buch, von der kunsthistorischen Litteratur, die auf wissenschaftliche Bedeutung Anspruch erhebt. Möglich, dass es nach anderer Hinsicht Werth hat — der Kunsthistoriker aber wird nichts daraus lernen können, und ist nicht im Stande, solchen Produkten gerecht zu werden. *G. Gr.*

Th. von Frimmel, Kleine Galeriestudien. Neue Folge. Wien 1894. 8°. S. 94.

Dr. Frimmel setzt die Arbeit, die er in deutschen Galerien begonnen hat, hier in der neuen Folge seiner Galeriestudien in kleineren Sammlungen Oesterreichs fort. Seine kurzen, abgerissenen Bemerkungen über zahllose, zum grössten Theil geringwerthige Gemälde mögen auf den ersten Blick als überflüssige oder unfertige Arbeit erscheinen. Das sind sie keineswegs: für die Kunstgeschichte sind diese »kleinen Meister« von grösserer Bedeutung als der künstlerische Werth ihrer Werke, das Verständniss der grossen Meister wird durch die Kenntniss derselben gefördert und darüber hinaus bieten sie, in ihrer Gesammtheit, zugleich ein culturhistorisches Interesse. Von Wichtigkeit ist es, dass solche Studien nicht versteckt in Zeitschriften, sondern besonders

---

[1]) Dies Bild ist vor kurzem in den Besitz des Grafen Lanckoronski in Wien übergegangen.

und in grösserer Fülle veröffentlicht werden, so dass ein reiches Material dadurch herbeigeschafft wird.

In dem vorliegenden ersten Bändchen der neuen Folge gibt Frimmel die Beschreibung einer Sammlung, die bisher so gut wie unbekannt geblieben ist: die von Baron Samuel von Brückenthal 1803 der Stadt Herrmannstadt in Siebenbürgen geschenkte und seit 1817 öffentlich ausgestellte Galerie. Dieselbe umfasst mehr als 1100 Gemälde; weitaus der Mehrzahl nach Werke von mehr oder weniger untergeordneten holländischen und vlämischen Malern sowie von den deutschen Nachahmern derselben aus dem vorigen Jahrhundert. Werthvoller als alle diese zusammen scheint ein kleines Porträt, das Dr. Frimmel als Jan van Eyk bestimmt, nach der interessanten Skizze seiner Hand mit grosser Wahrscheinlichkeit. Von allgemeinerer Bedeutung müssen auch ein paar Porträts des H. Memling sein. Sollte es nicht möglich sein, von solchen Bildern photographische Nachbildungen an Ort und Stelle herzustellen? *B.*

Graphische Künste.

Études sur l'art de la gravure sur bois à Venise. Les Missels imprimés à Venise de 1481 à 1600. Description, Illustration, Bibliographie. Par le **Duc de Rivoli.** Ouvrage ornée de planches sur cuivre et de 250 gravures. Paris, J. Rothschild, 1894.

Die vorliegende Publication bildet eine Ergänzung zu desselben Verfassers vor einigen Jahren erschienenem Werke: Bibliographie des livres à figures vénitiens, einer kunstgeschichtlich-bibliographischen Zusammenstellung, die allseitig mit Beifall aufgenommen worden ist. Der Anhang, den der Verfasser jetzt veröffentlicht, ist nun allerdings fast umfangreicher als das Hauptwerk selber, aber auch wesentlich reicher ausgestattet. Der grössere Umfang dieses Theiles des Rivoli'schen Werkes ist einerseits begründet in der Fülle des Stoffes, da ja auf den Druck und die Ausstattung gerade der liturgischen Bücher, die stets grossen Absatz fanden und viele Ausgaben und Auflagen erforderten, ganz besondere Sorgfalt verwendet wurde. Andererseits hat das Buch aber auch dadurch eine grössere Ausdehnung gewonnen, dass der Verfasser hier ausser der vollständigen bibliographischen Beschreibung der in Venedig gedruckten Ausgaben der Missalien und der Würdigung ihres xylographischen Schmuckes auch ein alphabetisch angeordnetes ikonographisches Verzeichniss der in den Missalien zur Verwendung kommenden Darstellungen bietet. Der Stoff ist so nach allen Richtungen mit grosser Sorgfalt und mit grossem Verständniss durchgearbeitet, gesichtet und geordnet. Die Einleitung behandelt die Holzschnitte der venezianischen Missalien von der künstlerischen und technischen Seite. Auf den Ergebnissen seiner früheren Untersuchungen fussend, bespricht der Verfasser die verschiedenen Gruppen von Holzschnitten und die einzelnen Holzschneider oder Werkstätten, die ihre Arbeiten durch Monogramme u. dgl. kenntlich gemacht haben, und erörtert ihre künstlerische Bedeutung und ihr stilistisches Verhältniss zu einander. Hieran schliessen sich Angaben über die liturgische Anordnung des Inhaltes der Missalien, soweit

er für die Illustrationen von Bedeutung ist; den Beschluss der Einleitung bilden ein chronologisches Verzeichniss der in Venedig gedruckten Missalien und Tafeln mit Abbildungen von Signeten der wichtigsten Drucker von Missalien. Von besonderem Interesse sind hier zwei Grabsteine venezianischer Verleger, auf denen neben oder in den Wappen auch die Druckerzeichen angebracht sind.

Die der Einleitung folgende ikonographische Zusammenstellung aller Darstellungen, die sich in den Missalien finden, bietet neben genauen Beschreibungen der einzelnen Holzschnitte eine Reihe werthvoller ikonographischer Erläuterungen und Bemerkungen über die künstlerische und technische Bedeutung derselben.

Den zweiten Theil des Werkes bildet das alphabetisch nach den Namen der Städte, für die die Missalien bestimmt waren, geordnete Verzeichniss aller in Venedig bis 1600 gedruckten Ausgaben mit genauer bibliographischer Beschreibung und Angabe der in denselben enthaltenen Holzschnitte. Mit ungemeinem Fleisse und mit grosser Sorgfalt hat der Verfasser diese so überaus seltenen, über die Bibliotheken Europas hin zerstreuten Bücher zusammengesucht und ihren Inhalt und ihre künstlerische Ausstattung beschrieben. Das Werk stellt aber nicht allein eine höchst anerkennenswerthe Arbeitsleistung dar, es ist in der That auch eine reiche Fundgrube für verschiedenartige bibliographische, ikonographische und kunstgeschichtliche Studien. Es gibt uns eine in ihrer Art durchaus neue und sachgemässe Behandlung eines reichen bibliographischen Materials vom ikonographischen und künstlerischen Gesichtspunkte aus; denn fast ausschliesslich hierin liegt für uns der Werth dieser herrlichen Denkmäler der alten Druckkunst. Eine grosse Anzahl guter Abbildungen macht uns mit vielen interessanten und wichtigen, grösstentheils bisher noch nicht publicirten Werken der venezianischen Holzschneidekunst bekannt. *P. K.*

Meister-Holzschnitte aus vier Jahrhunderten. Herausgegeben von **Georg Hirth** und **Richard Muther.** München und Leipzig, G. Hirth's Kunstverlag 1893.

Wenn auch die Veröffentlichung der »Meisterholzschnitte« schon vor einer Reihe von Jahren begonnen ist und schon seit geraumer Zeit abgeschlossen vorliegt, so glaube ich doch mit dem Danke an die Herausgeber für die Unternehmung derselben und mit einigen sachlichen Bemerkungen nicht zu spät zu kommen. So sehr man eine derartige Zusammenstellung von Abbildungen willkommen heissen muss, mag man nun als Studirender oder als Sammler oder nur als Liebhaber Interesse an diesem wichtigen Kunstzweige nehmen, und so wenig man der guten technischen Ausführung derselben — nur die Verschiedenheit des Papieres wirkt sehr störend! — die Anerkennung versagen wird, so muss man doch lebhaft bedauern, dass auf die Auswahl und Anordnung der Holzschnitte und auf die Herstellung der erläuternden Notizen des Inhaltsverzeichnisses nicht grössere Sorgfalt verwendet worden ist. Bei der Auswahl der Blätter scheinen einzelne Meister, wie z. B. Wolf

Huber und Hans Baldung, von dessen bekannten und häufig abgebildeten Holzschnitten nicht weniger als 13 vorgeführt werden, anderen bedeutenden gegenüber, wie z. B. Tobias Stimmer, doch zu sehr bevorzugt zu sein, während wichtige und interessante Gruppen, z. B. des italienischen Bücherholzschnittes, nur schwach oder gar nicht vertreten sind, ein Meister des Holzschnittes wie Jost Amman ganz fehlt. — Durchaus mangelhaft ist die Anordnung der Abbildungen. Wenigstens hätte in dem der letzten Lieferung angefügten Verzeichnisse die historische Anordnung, die doch wohl beabsichtigt war und die sich ja auch aus dem Charakter der Publication als unbedingt nothwendig ergibt, durchgeführt werden können. So aber zählt auch dies Verzeichniss die Holzschnitte in wirrem Durcheinander auf, das jedem, der zur Belehrung oder zum Vergnügen mit einigem Verständniss diese Reihe schöner Abbildungen betrachtet, störend und hinderlich sein muss. Z. B. stehen die ganz alten Holzschnitte in Ravenna hinter den Hypnerotomachieholzschnitten; zwischen die italienischen Blätter ist (Taf. 26) ein französischer Holzschnitt eingeschoben Nicht einmal die Holzschnitte desselben Meisters stehen bei einander. So finden wir Lucas von Leyden auf Taf. 120, 121, dann 130, 131 und wieder 134 bis 135a, Urs Graf: Taf. 99, 100, 108 bis 111, Boldrini kommt einmal auf Taf. 44, dann erst wieder nach den Deutschen und nach Marcanton auf Taf. 147 ff. u. s. w.

Einige Bemerkungen zu den Erklärungen des Inhaltsverzeichnisses für die einzelnen Holzschnitte mögen hier noch Platz finden:

Taf. 12a. Der Holzschnitt ist niederländisch und mehrfach in Büchern verwendet, z. B. in dem 1499 von P. van Oos in Zwolle gedruckten Werke des Ludolphus de Saxonia. »Dat booc van den leven ons lief heren Jhu cristi.«

Taf. 22—23. Das Blatt ist gewiss nicht ferraresisch, wie die Herausgeber meinen, sondern durchaus florentinisch, und zwar aus dem Beginne des 16. Jahrhunderts. Die Gesichtstypen wie die Körperformen, die weichen, runden Falten der Gewandung sind unverkennbar florentinischen Charakters. Ebenso ist die technische Behandlung, besonders des Haares und anderer Einzelheiten bis auf die Umrandung des Blattes, vollständig im Stile der Florentiner Holzschnitte dieser Zeit.

Taf. 27—28 gehörte eigentlich nicht hierher, da der Holzstock augenscheinlich nicht für den Abdruck auf Papier, sondern wohl für den Zeugdruck oder dergl. bestimmt gewesen ist.

Taf. 29. Dieser Holzschnitt findet sich zwar einigen Exemplaren der Florentiner Ausgabe der »Morali« des hl. Gregor von 1486 vorgeklebt, er gehört aber doch sicher nicht zu dem Buche, der Stil der Zeichnung und die Technik und besonders evident die Ornamente charakterisiren ihn als eine venezianische Arbeit aus der Zeit um 1500.

Taf. 30. Ein Lichtdruck dieses Blattes ist zwar von Castellani als Abbildung eines Holzschnittes in die Welt geschickt worden; es ist aber kein Holzschnitt, sondern ein mit der Feder aufgefrischter, colorirter Kupferstich des 15. Jahrhunderts, der als solcher von grosser Wichtigkeit ist. Schreiber

(Manuel I N. 1167) hat dies schon, wenn auch nur vermuthungsweise, ausgesprochen (vergl. Arch. storico dell' Arte V [1892] fasc. I). Uebrigens bildet dieser Kupferstich nicht, wie die Herausgeber sagen, das Titelblatt des Buches, in dem er sich findet, sondern ist auf die Rückseite des vorderen Buchdeckels aufgeklebt.

Taf. 31. Dieser Holzschnitt ist keineswegs »bezeichnend für die altflorentinische Holzschnitttechnik«, sondern eine venezianische Arbeit um 1500. Die Ornamente der Leisten sind durchaus venezianischen Charakters, die Technik mit den glatten Linien ganz venezianisch; die Ausführung des Baumstumpfes allein genügte, den Holzschnitt als venezianische Arbeit kenntlich zu machen. Auch Delaborde (Hist. d. l. Gravure av. Marcant.) liess sich wohl durch den schwarzen Grund des Holzschnittes verführen, denselben für eine ganz alte florentinische Arbeit zu halten. Aber einmal ist diese Form des schwarzen Grundes ganz verschieden von der florentinischer Holzschnitte, dann aber finden sich schwarze Gründe auch auf venezianischen Blättern häufig genug.

Taf. 43. Die Herausgeber haben recht gethan, ihre Zutheilung des Blattes an Jacopo de' Barbari fallen zu lassen. Der Holzschnitt zeigt den bekannten venezianischen Typus aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Eine Mittheilung, die ich den Herausgebern seinerzeit brieflich übermittelt hatte, dass in der Sammlung Malaspina in Pavia ein vollständiges Exemplar der ganzen Serie von Darstellungen in Runden mit Inschriften, zu der das abgebildete Bruchstück gehört, bewahrt wird, ist leider unberücksichtigt geblieben.

Taf. 45. Dieser Holzschnitt steht in keinem Zusammenhange mit den Hypnerotomachieholzschnitten oder gar mit den französischen Copien derselben, wie die Herausgeber anzunehmen scheinen, sondern ist florentinisch und gehört zu einer Reihe von Illustrationen der Triumphe Petrarca's. Vollständig findet sich diese Reihe von Holzschnitten nur in der 1499 in Florenz von Piero Pacini gedruckten Ausgabe der Trionfi, von der das einzig bekannte Exemplar in der Bibl. Vittorio Emanuele in Rom bewahrt wird. Diese Ausgabe ist vollständig in zinkographischer Reproduction vor einigen Jahren in Rom publicirt worden. Der hier abgebildete Trionfo d'amore ist in Frezzi's Quadriregio (Florenz 1508) wieder verwendet worden.

Ich muss mich mit diesen wenigen Anmerkungen begnügen, die wohl zeigen, dass man den Herausgebern den Vorwurf, sie hätten es an der nöthigen Sorgfalt bei ihrer Arbeit fehlen lassen, nicht ersparen kann. Wohl wird der Werth der Abbildungen als solcher hierdurch nicht gemindert, und der Kunstfreund wird gewiss für die Mittheilung einer Reihe vorzüglicher und zum Theil seltener, vielleicht ihm bis dahin unbekannter Holzschnitte von Herzen dankbar sein, aber der Nutzen der Veröffentlichung für die Belehrung wird so wesentlich verringert; alte und neue Irrthümer werden in weitere Kreise getragen und der Berichtigung derselben Schwierigkeiten in den Weg gelegt.

P. K.

Kunstgewerbe.

P. Schwenke und **K. Lange,** Die Silberbibliothek Herzog Albrechts von Preussen und seiner Gemahlin Anna Maria. Mit 12 Tafeln und 8 Textillustrationen. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1894. Folio. 40 S.

Aus Anlass des 350jährigen Jubelfestes der Albertus-Universität zu Königsberg haben sich der Director der dortigen königlichen und Universitätsbibliothek Dr. Schwenke und der Professor der Kunstwissenschaften Dr. Konrad Lange zu einer Veröffentlichung vereinigt, welche in hohem Grade das Interesse der Fachgenossen zu erwecken geeignet ist. Die sog. Silberbibliothek nämlich, welche in der erwähnten Bibliothek verwahrt wird und in ihrer Art als einzig dastehend bezeichnet werden darf, gleichwohl bisher nur wenig bekannt und beachtet war, hat jetzt durch sie eine litterarische Behandlung von grösstem Werthe erfahren: wir erhalten nicht bloss eine ausführliche, erschöpfende Beurtheilung der einzelnen Prachtbände und eine genaue Schilderung der Verhältnisse, unter welchen sie gesammelt wurden, sondern auch eine so umfassende, auf so weiten Gesichtspunkten beruhende kunstgeschichtliche Würdigung des werthvollen Schatzes, dass uns hier eine gewichtige Förderung in der Kenntniss alter deutscher Kunst überhaupt bescheert wird.

Die Sammlung besteht aus 20 Büchern (meist Werken der Reformatoren), welche in den Jahren 1545 und 1554—1562 für die verschwenderische und prachtliebende Herzogin Anna Maria von Wolfenbüttel, die zweite Gemahlin des Herzogs Albrecht von Preussen, in Silber gebunden wurden, und zwar sind die Buchdeckel mit Silberplatten überzogen, welche mit allen Techniken der Goldschmiedekunst, Graviren, Treiben, Giessen, Aetzen, Niello, Email, reich verziert sind. Drei von den Einbänden nehmen eine Sonderstellung ein: der eine ist nachweislich in Nürnberg von Christoph Ritter(lein) dem Aelteren, der andere in Münden und der dritte in Königsberg von einem sich dort vorübergehend aufhaltenden Nürnberger Meister Namens Kornelius Vorwend ausgeführt worden. Die übrigen 17 bilden dagegen eine zusammenhängende Gruppe, indem sie von Königsberger Meistern herrühren. Dadurch, dass die Herkunft völlig sicher gestellt ist — der Scharfsinn, mit welchem die Zuweisung der Stücke an die einzelnen Meister durchgeführt ist, muss sogar besonders rühmend hervorgehoben werden —, erhalten wir einen weiteren Beleg, dass die früher, wie überall, so auch hier herrschende Sucht, alle hervorragenderen deutschen Arbeiten der älteren Zeit als Nürnberger oder Augsburger Erzeugnisse anzusehen, durchaus falsch und verwerflich war. Wenn selbst an abgelegenen Orten, wie Königsberg, die Goldschmiede so bedeutende Werke schaffen konnten, wie die Bände der Silberbibliothek, so muss die Durchschnittshöhe der künstlerischen Bildung in Deutschland im 16. Jahrhundert in der That ausserordentlich hoch gewesen und für uns Nachgeborene wahrhaft beschämend sein. Allerdings müssen wir bekennen, dass wir irrten, wenn wir bisher glaubten, dass die einzelnen Kunstschöpfungen jener Zeit vorwiegend individueller und persönlicher Natur gewesen und desshalb um so reizvoller seien; wir wissen jetzt, dass das Unternehmerthum und die fabrikmässige Herstellung bereits damals einen breiten Boden eingenommen haben. Und gerade

hierfür bringt die vorliegende Veröffentlichung neue und überraschende Beweise. Es ist Konrad Lange geglückt, die Erzeugnisse der Hieronymus Kösler [1]), Gerhardt Lentz, Paul Hofmann und wie jene Königsberger Goldschmiede alle hiessen, fast in jeder Einzelheit nach ihrer künstlerischen Herkunft zu bestimmen. Ornament für Ornament, Figur für Figur, Scene für Scene haben die alten Meister anderswoher übernommen, und nur die geschmackvolle Ausführung und Zusammensetzung bleibt als ihr künstlerisches Verdienst bestehen. Sie suchten ihre Vorbilder theils in den Holzschnitten der Bücher, welche sie einzubinden hatten, theils in den landläufigen Ornamentstichen und Modelbüchern, theils in den Plaketten, theils in den Kupferstichen der berühmtesten Meister. Deutschland, die Niederlande und Italien, Nürnberg, Augsburg und Frankfurt, Leipzig und Wittenberg, Münster und Antwerpen sind an unseren Bänden betheiligt. Dürer's kleine Passion, Aldegrever's Evangelisten, G. Pencz's Werke der Barmherzigkeit, Hans Sebald Beham's Apostel und Scenen aus dem Alten Testament u. a. m. sind mit mehr oder weniger Abweichungen verwerthet. Die Ausblicke, welche uns hierbei und hierdurch auf die gesammte künstlerische und kunstgewerbliche Arbeitsweise unserer Altvorderen im 16. Jahrhundert eröffnet, und die mannigfachen lebensvollen Anregungen, die für die Fortführung dieser stilistischen Untersuchungen gegeben werden, stempeln das Buch zu einer der bedeutsamsten kunstwissenschaftlichen Veröffentlichungen, welche seit längerer Zeit erschienen sind. Nebenher gewährt es noch einige willkommene Aufschlüsse über Jacob Binck, auf dessen Thätigkeit und Schicksale ein neues Licht fällt, über die Königsberger Goldschmiedekunst im Allgemeinen, über welche übrigens von Czihak eine umfassendere Abhandlung demnächst zu veröffentlichen beabsichtigt (vgl. einstweilen seinen Bericht über die Königsberger Ausstellung älterer kirchlicher Goldschmiedewerke in der Zeitschrift für christliche Kunst 1894, Nr. 5), über die Anfänge der Buchbinderei und der Buchdruckerei in Ostpreussen u. a. m. Jedenfalls haben die Herren Schwenke und Lange sich unser aller Dank in reichem Maasse verdient, und auch der Verleger hat durch gute Ausstattung und besonders durch die Beigabe vorzüglich gelungener Abbildungen das Seinige gethan, das Werk zu einem in jeder Beziehung vornehmen und würdigen zu gestalten.

Hermann Ehrenberg.

---

[1]) Vielleicht gehört er der Goldschmiedfamilie Kosler an, über welche ein inzwischen erschienener Aufsatz von Warschauer: Die Posener Goldschmiedfamilie Kamyn (Zeitschrift der historischen Gesellschaft f. d. Provinz Posen, 1894, Heft 1) Licht verbreitet.

Museen und Sammlungen.

Die Malerschule und die Gemäldesammlung der Stadt Antwerpen.

Braun in Dornach veröffentlichte vor kurzem die erste Lieferung der grossen und schönen Photographien des alten Museums von Antwerpen, begleitet von einem Texte und einer historischen Vorrede, die von Herrn P. Génard verfasst sind. Diese erste, 32 Blätter grossen Formats umfassende Folge ist vorzüglich gelungen und ausgeführt, und zwar unter den günstigsten Bedingungen, nämlich während des Transportes der Werke aus dem alten Museum in die neuen Räume. Es ist nicht unsere Aufgabe, die Titel der Gegenstände hier wiederzugeben, da die Hauptwerke des Museums in der Sammlung abgebildet sein werden. Dagegen verdient es der Text, dass wir ihm einige Augenblicke widmen.

Niemandem, der sich mit der Geschichte von Antwerpen nach irgend einer Richtung beschäftigt, werden die Arbeiten des Herrn Génard fremd sein. Dieser thätige Archivar hat eine grosse Anzahl von Documenten über seine Vaterstadt ans Licht gezogen und die kostbaren, seiner Sorge anvertrauten Quellen zur vollen Geltung gebracht. Er hat uns auch, was die Kunstgeschichte anbelangt, mit einer Menge von bisher nicht gedruckten Notizen über Antwerpner Künstler bekannt gemacht. Sein Text nun enthält, wie alle Arbeiten, die demselben vorausgegangen sind, Mittheilungen, welche die Beachtung wohl verdienen, obwohl er anderseits dem Vorwurf nicht entgehen kann, nicht in allen Punkten auf der Höhe der neuesten Forschung zu stehen. Es ist nothwendig, dies zu betonen, da das Museum von Antwerpen dringend eines neuen, von den Fehlern des bisherigen möglichst gesäuberten Kataloges bedarf.

Die Geschichte der Entstehung und Entwicklung der Malerschule von Antwerpen, so wie sie Herr Génard gibt, hat nicht die beweisende Kraft, wie sie einer Studie dieser Art, aus der Feder eines Mannes von dem Ansehen Génard's, eigen sein sollte. Das Auftreten des Quentin Metsys als eines »phare lumineux« ist nur eine überbrachte Redensart und beweist eben die Schwäche der Annahme des Verfassers, der sich darauf steift, den berühmten Maler, dessen Werke dieser Stadt so grossen Ruhm verleihen, in Antwerpen geboren sein zu lassen. Wenn Metsys in Antwerpen geboren und aufgewachsen wäre, so hätte er sich auch dort ausbilden müssen; nun fehlen uns aber diesbezüglich alle Anhaltspunkte. Gewiss sind wir nicht besser über seine

Erziehung unterrichtet, wenn wir ihn fertig ausgebildet aus Löwen kommen lassen; aber dieser Umstand ist von solcher Bedeutung, dass wir Niemanden, der darauf nicht Bezug nimmt, eine ernstliche Darstellung der Antwerpner Malerschule zutrauen. Uebrigens warum hätte denn Metsys eines seiner Hauptwerke für St. Pierre in Löwen gemalt, wenn er in gar keiner Beziehung zu der ehemaligen Hauptstadt der Herzoge von Brabant gestanden hätte. Man erinnere sich ausserdem, dass Antwerpen im 16. Jahrhundert einen Theil von Brabant ausmachte.

Unter den Meistern, die in Antwerpen thätig waren, erwähnt Herr Génard Bernard van Orley. Wir haben diese Annahme schon bestritten und möchten wissen, worauf der Verfasser sie gründet.

Wieder auf das Museum von Antwerpen zurückkommend, sind wir weit davon entfernt, die schwärmerische Begeisterung des Verfassers für die Schenkungen von Privaten zu theilen. Von allen Ländern Europa's ist Belgien sicherlich dasjenige, dessen öffentliche Sammlungen am allerwenigsten durch derartige Stiftungen bereichert worden sind. Gewiss ist die Schenkung van Ertborn, die dem Antwerpner Museum im Jahre 1840 zukam, von einem Reichthum, der allein mehrere andere aufwiegt. Aber die Spenden, die ihr gefolgt sind, haben einen sehr untergeordneten Werth, namentlich wenn man sie mit den Werken vergleicht, durch welche die englischen, französischen, holländischen, deutschen und anderen Galerien täglich in Folge von Zuwendungen und Vermächtnissen vervollständigt werden.

Neugierig wären wir, das Bild des Hubert van Eyck kennen zu lernen, das nach Herrn Génard in der Schenkung van Ertborn enthalten sein soll. Es wäre ausserdem an der Zeit, nicht mehr Pierre »Christophsen« und Thierry »Stuerbout« zu schreiben.

Nach dem erläuternden Text zu den Bildern scheint der Verfasser nicht hinreichend über die neuesten Quellen unterrichtet zu sein. Wenn er auch mit Recht das Porträt des Pierre Egidius nach Metsys, Nr. 198, nicht mehr Holbein zuschreibt, so vergisst er doch zu sagen, dass das Original dieses Gemäldes dem Lord Radnor gehört. So schön auch der Kopf des Greises Nr. 253 ist, so hat man doch seit lange aufgehört, ihn dem Memling zuzuschreiben. Was Rubens anbelangt, so kommt Herr Génard auf die Nachweisungen — besser gesagt die Spitzfindigkeiten — zurück, welche darthun sollen, dass der berühmte Meister in Antwerpen geboren sei. Diese Frage des Kirchthurmpatriotismus, welche der Verfasser selbst bereits bei Gelegenheit des grossen Spektakel im Jahre 1877 aufgerollt hat, schien uns schon seit lange abgethan. Welchen Zweck hat es überdies, uns bei Gelegenheit eines erläuternden Textes eine neue Lebensbeschreibung von Rubens zu geben. Die Geschichte der Bilder hätte genügt, und gerade diese lässt zu wünschen übrig.

Was Teniers anbetrifft, so lässt der Verfasser die Frage, ob Teniers auf Brouwer oder letzterer auf Teniers Einfluss gehabt habe, unentschieden; er versetzt uns dadurch in einiges Erstaunen, nachdem doch die bemerkenswerthen Studien von Bode über diesen Gegenstand vorhanden sind. Ebenso macht er uns, indem er von van Dyck spricht, die erstaunliche Mittheilung, dass Rubens

diesen bewogen habe, seinen hl. Martin zu Pferd, den Mantel mit einem Armen theilend, zu copiren. Als ob es nicht schon endgültig bewiesen wäre, dass das Bild in Windsor ein Werk des van Dyck selbst ist. Wir wiederholen, warum lässt uns nicht Herr Génard, anstatt sich in diese gelehrten Abhandlungen zu stürzen, in seiner Eigenschaft als Archivar den Ursprung der von ihm beschriebenen Bilder wissen, den doch kein Anderer uns mit solcher Gewissheit nachweisen könnte, wie gerade er.

Wir halten es nicht für nöthig, auf alle Punkte einzugehen, die durch die Bemerkungen unseres gelehrten Collegen berührt werden. Trotzdem sind einige darunter, die man unmöglich unerörtert lassen kann. Warum verschweigt der Verfasser, dass Nr. 693, Frans Hals, Porträt eines holländischen Edelmanns, ein Gegenstück hat? Bei Rembrandt, Porträt der Saskia, scheint er gar nicht zu wissen, dass dieses Werk sich in Cassel wiederholt, und er übersieht, was die neuesten Kritiker, Bode, John White und Michel, darüber sagen. Nr. 699 bezeichnet er als Porträt eines Bürgermeisters, während uns doch Michel selbst belehrte, dass es sich um Henri Swalm, einen protestantischen Geistlichen, handelt. Bei Nr. 388, »le Brelon du Valentin!« sagt uns der Verfasser, dass eine Biographie dieses Meisters noch nicht geschrieben sei. Ein wichtiger Punkt aber ist entschieden, selbst für eine Antwerpner Veröffentlichung, dass nämlich Valentin nur der Vorname und Bologne der Familienname des Meisters ist.

Nachdem wir den Reichthum und die Bedeutung der Publication, sowie das Verdienst des Verfassers des Textes hervorgehoben haben, und im Hinblick darauf, dass Antwerpen den ersten wissenschaftlichen Katalog eines Museums geliefert, scheinen unsre Ausstellungen um so gerechtfertigter, als die heutige Kunstgeschichte in ebenso umsichtiger wie gründlicher Weise vorgearbeitet hat. *Henry Hymans.*

Ausstellungen und Versteigerungen.

Ausstellung älterer Gemälde in Utrecht. 20. August bis 1. October 1894.

1. Die Bilder des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Im ersten Raume der Utrechter Leihausstellung war eine Anzahl von Gemälden des 15. und 16. Jahrhunderts vereinigt. Lag auch die Bedeutung der sehr dankenswerthen Veranstaltung keineswegs in dieser Abtheilung, so erscheint es doch nicht überflüssig, die hier ausgestellten Stücke zu verzeichnen, zumal da auf dem holländischen, von den Bilderstürmen am ärgsten heimgesuchten Boden so gar wenig von der älteren, der kirchlichen Kunst erhalten ist, und der Forscher zur Erkenntniss dieser Periode auch Arbeiten zweiten und dritten Ranges berücksichtigen muss. Während auf dieser Ausstellung für das 17. Jahrhundert die örtlichen Grenzen sehr bestimmt gezogen waren, in die erste Abtheilung nur Utrechter, in die zweite — mit wenigen Ausnahmen — nur holländische Schöpfungen Aufnahme gefunden hatten, waren für die ältere Zeit die Grenzen geöffnet, vlämische und selbst deutsche Arbeiten hinzugezogen worden.

Den reinen Stil des 15. Jahrhunderts vertrat nur ein Werk, der bekannte Altar aus St. Omer (383, 384, Simon Marmion, Fürstin von Wied, Haag) [1]. Die beiden friesartig schmalen, auf beiden Seiten bemalten Tafeln erzählen die Legende des hl. Bertin. Früher wurden sie ganz mit Unrecht Memling zugeschrieben. Dieser Irrthum stört selbst noch bei »Crowe-Cavalcaselle« die Beurtheilung der sehr bedeutenden Schöpfung, die für keinen der bekannten niederländischen Hauptmeister des 15. Jahrhunderts in Betracht kommt. Die warme, prächtig harmonische Färbung auf den Vorderseiten erinnert an Dirk Bouts, während die anmuthige, zierliche, selbst etwas kleinliche Zeichnung der elegant bewegten Figürchen von diesem Meister, ja von der rein niederländischen Malerei überhaupt fortweist. Der Katalog folgte einer neuerdings aufgestellten, nicht gerade zwingenden Hypothese, indem er die Tafeln dem Simon Marmion gab. Der in alten Quellen hoch gerühmte »prince d'enluminure« hat auch Altäre gemalt, er war an der Grenze der

---

[1]) Leider befinden sich unter den auf Dr. Hofstede de Groot's Veranlassung photographirten Bildern weder die Tafeln des Marmion noch der ebenfalls der Fürstin von Wied gehörende Bles; die Besitzerin hat die photographische Aufnahme nicht gestattet. Indes bringt schon die 1892 erschienene Studie des Abbé Dehaisnes über den Altar des hl. Bertin Abbildungen einzelner Theile dieses Werkes.

Anm. d. Red.

Niederlande und Frankreichs thätig. So passt der Stil des Altars von St. Omer zum mindesten ganz gut zu der Marmion-Hypothese. Die Tafeln aus dem Haag, zu denen zwei kleinere Fragmente in der National-Gallery in London — früher in der Sammlung Beaucousin — gehören, konnten auf der Ausstellung besser studirt werden als an ihrem gewöhnlichen Platze. Sie erwiesen sich als im Ganzen wohl erhalten. Die Rückseiten, auf denen acht alt- und neutestamentarische Persönlichkeiten, sowie die Verkündigung grau in grau dargestellt sind, erschienen beträchtlich schwächer als die Vorderseiten. Abgesehen von der hohen künstlerischen Bedeutung sind die Haager Tafeln merkwürdig für den Archäologen und Kulturforscher wegen der liebevoll detaillirten Darstellung der Klosterbaulichkeiten mit ihrem plastischen und malerischen Schmuck. Die im Museum zu Strassburg dem Simon zugetheilten Stücke sind wohl nicht von derselben Hand wie der Altar von St. Omer.

Der Vollständigkeit wegen sei erwähnt, dass wie an vielen Orten auch auf dieser Ausstellung eine Wiederholung der Kreuzabnahme — Hochformat, Christus bis zum Knie sichtbar — vorhanden war, die auf ein nicht bekanntes Original Rogier's van der Weyden zurückgeführt wird (364, Toegeschreven aan de hollandsche school, omstreeks 1500, Maagdenhuis, Amsterdam).

Von den vlämischen Meistern, die zu Anfang des 16. Jahrhunderts thätig waren, fehlte Mabuse. Das diesem Meister im Katalog zugetheilte Bildniss des Jan van Eden (129, Baron van Hardenbroek, Driebergen), das unter einer schweren Firnissschicht sass, kam um so weniger für ihn in Betracht, als es 1525 datirt, aus einer Zeit stammte, in der der Stil Gossaert's voll ausgebildet war. Schon der mit dem Gemälde gleichzeitige, gothisch profilirte Rahmen sprach gegen die Autorschaft des Meisters, der um 1525 in den Niederlanden als entschiedener Propagandist italienischer Renaissanceformen wirkte. Einen anderen Namen für das übrigens recht schwache Bildchen vermag ich nicht vorzuschlagen. Die einem Nachfolger Gossaert's zugetheilte Krönung Mariä (130, Mengelberg, Utrecht) war eine aus öfters vorkommenden Wiederholungen bekannte Composition — Halbfiguren, rechts Joseph, oben schwebend der Engel mit der Krone. Die Erfindung steht Orley näher als Mabuse.

Von Orley war auch eine eigenhändige, wenngleich ziemlich unbedeutende Arbeit vorhanden, die Bekehrung Constantin's in der Schlacht (288, duitsche school, begin XVIe eeuw, Fürstin von Wied, Haag). Scheibler hat dies Bild schon vor Jahren, wie er mir nachträglich freundlichst mittheilt, dem Orley gegeben. Die Tafel steht stilistisch besonders nah den von 1528 datirten Darstellungen aus dem Leben Mariä im Brüsseler Museum (44).

Aus demselben Besitz wie der »Orley« war der wohl bekannte »Bles«, den die Ausstellung zeigte (261, Anbetung der Könige). Dies Bild wird in der älteren Litteratur wegen eines gefälschten Monogrammes öfters als Werk des Lucas van Leyden citirt. Die Gestalten der sorgsam durchgeführten, wohl erhaltenen Tafel erscheinen minder manierirt als die in dem signirten Gemälde desselben Gegenstandes in München. In den Typen, den intensiven, freundlichen Lokalfarben, der relativ alterthümlichen Malweise steht die Anbetung

aus dem Haag dem angeblichen »Mabuse« in Brüssel (24, Christus bei Simon) besonders nah. Das zuletzt genannte Bild setzt Scheibler in die Frühzeit des Bles (vergl. Woltmann-Woermann, G. d. M. II 523 Anm. 2).

Der nicht häufig vorkommende Meister der weiblichen Halbfiguren war mit einem sehr hübschen und charakteristischen Gemälde vertreten (Briefschreibendes Mädchen, 387, de Nerée, Babberich bij Zevenaar). Hingegen war der Waagen'sche Mostaert nur durch eine kleine, belanglose und wohl moderne Copie nach dem in Antwerpen befindlichen angeblichen Bildniss der Jacoba von Bayern repräsentirt (312, hollandsche school, begin XVIe eeuw, Lindsen, Utrecht).

Eher vlämisch als holländisch und etwa 1500 entstanden erschien das interessante, aber schlecht erhaltene Bildniss des Evert Zoudenbalch (155, Onbekend, omstreeks 1500, Burgerweeshuis, Utrecht).

Von deutschen Arbeiten hatten sich folgende in die Ausstellung verirrt.

Eine recht tüchtige Geisselung Christi zeigte ganz und gar den Stil, wenn auch nicht die Hand, Martin Schongauer's (286, duitsche school, omstreeks 1500, Mengelberg, Utrecht). Ein weibliches, ziemlich fades Bildniss auf blauem Grunde, mit auffallend kleinem Kopf, muthete kölnisch an (290, duitsche school, omstreeks 1530, Croiset, Haag). Das Triptychon, auf dessen Mittelbilde Christus am Kreuze dargestellt war, erschien recht schwach und war wegen der sehr weitgehenden Uebermalungen kaum näher zu bestimmen (288, duitsche school begin XVIe eeuw, Mengelberg, Utrecht).

Von den holländischen Meistern aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts war manches Interessante zu finden.

Dem Jacob van Amsterdam schrieb der Katalog ein Triptychon zu — Mittelbild: Christus am Kreuze —, das viel zu schwach und besonders viel zu manierirt für ihn war. Spuren seiner Art waren freilich sichtbar, aber alles war gelockert, verzerrt und aufgelöst. Der liederliche Vortrag mit constanten Verzeichnungen in den Köpfen liess auf einen Nachfolger Jacob's schliessen, der etwa 1540 den Stil seines Meisters im Anschluss an Scorel's italienisirende Weise ungeschickt zu beleben versuchte (281, van Eeert, Amsterdam).

Weit feiner war die Tafel mit Anna-Selbdritt und Donatoren (314, hollandsche school, eerste kwart der XVIe eeuw, Baronesse van Nagell, Nederhemert bij Heusden), die sehr wohl Jacob Cornelisz zugetheilt werden dürfte.

Die Dornenkrönung (287, duitsche school omstreeks 1500, Gildemeester, Amsterdam) war eine hoch interessante, vermuthlich eigenhändige Arbeit des Hieronymus Bosch. Erinnerte die Composition lebhaft an Bosch's Darstellung dieses Gegenstandes im Escurial, so war das Utrechter Exemplar keineswegs eine Copie danach. Hier wie dort: Halbfiguren, Christus in der Mitte, fünf Schergen. Die Stellung der Figuren ist etwas anders als in dem spanischen Gemälde, da die sich dort der Rundform anschmiegende Composition hier dem rechtwinkligen Format angepasst ist, wenngleich oben rechts und links die Abrundung in der Behandlung des Grundes nachklingt. Links unten kommt in dem ausgestellten Bilde die Halbfigur des Donators hinzu, für die

in der ursprünglichen Composition, als welche das Stück im Escurial sich ohne weiteres kund gibt, kein Platz ist. Die Hauptmotive der Action sind beibehalten, der Kopf des Peinigers, der den Pfeil am Hute trägt, ist beinahe wiederholt, aber im Einzelnen sind alle Bewegungen — wie absichtlich — geändert. Ob wir es mit einer eigenhändigen theilweise umgearbeiteten Wiederholung zu thun haben, ist bei der schlechten Erhaltung der in Utrecht ausgestellten Tafel schwer zu sagen. Die leichte, sehr flüssige Malweise, die originelle Farbenscala — rosa und hellblau — und vortreffliche Einzelheiten, wie die Hand des Schergen zur Rechten, sprechen dafür. Auch würde wohl bei einer Schulwiederholung mehr ängstliche Abhängigkeit von dem Originale zu spüren sein. — Stilistische Beziehungen zu Bosch zeigte auch eine kleine Auferstehung Christi (315, hollandsche school, Mengelberg, Utrecht). Zwar konnte das etwas matte und dumpfe Bild kaum als eigenhändige Arbeit des Meisters gelten, doch verriethen der ein wenig spöttisch resignirte Christustypus wie auch die amusante Galgenphysiognomie des schlafenden Soldaten zur Rechten den Schulzusammenhang deutlich genug. Die wunderlichen viereckigen Klötze unter den Schuhen, die in der Dornenkrönung des Escurial auffallen, werden auch hier bemerkt.

Einige holländische Gemälde aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts liessen sich nicht mit bekannten Meistern in Verbindung bringen. Unter ihnen war das Porträt eines Canonicus (156, Onbekend 1502, St. Janskerk, Utrecht) die am meisten auffallende Erscheinung. Das abgesehen von dem übermalten Hintergrund leidlich intakte Bild wies die Jahreszahl 1502 auf, die — wohl vom Künstler — aus 1520 verändert war. Das Bildniss war merkwürdig durch die scharfe, bewegte und lustige Charakteristik des sanguinischen Herrn. — Holländische Art, aber keine specielleren Merkmale besass auch das schwach gezeichnete und warm harmonisch gefärbte Fragment mit einer stehenden Porträtfigur (317, hollandsche school, omstreeks 1530, Siccama van de Harkstede, Driebergen). — Schon recht manierirt und frühestens 1530 entstanden war die schlecht erhaltene Kreuzigung Christi mit Donatoren (313, hollandsche school begin XVIe eeuw, Bogaerde van Moergestel, Heeswijk). Die Tischgesellschaft im Freien gehörte wohl der holländischen Schule und etwa dem Jahre 1540 an (365, hollandsche of duitsche school, omstreeks 1525, Gildemeester, Amsterdam). Das tüchtige, nur etwas ängstlich gemalte Bildniss eines alten Herrn von 1551 hatte einige Verwandtschaft mit dem Porträt von 1533 im Museum des Vereins Kunstliefde zu Utrecht, das der Katalog dieser Sammlung einer Anregung Scheibler's folgend — mir nicht ganz einleuchtend — dem Jacob van Amsterdam zutheilt (318, hollandsche school, 1551, Hoynck van Papendrecht, Rotterdam).

Für die Kenntniss des Utrechter Meisters Scorel war die Ausstellung um so wichtiger, als das ihm hier Zugetheilte an den authentischen Werken gemessen werden konnte, die im benachbarten Raume, in der Galerie des Vereins Kunstliefde hingen.

Das kleine Bildniss, das im Kataloge als Arbeit Scorel's und als Porträt der Catharina van Schoonhoven angegeben war auf Grund der Signatur »C S«,

der sich zwei gekreuzte Pfeile (?) und die Zahl 1533 anschlossen, wich stilistisch so weit ab von den anerkannten Bildnissen des Meisters, im besonderen auch von den Darstellungen der Agathe van Schoonhoven, dass Bestimmung und Lesart bestritten werden müssen. Das sehr feine, merkwürdig alterthümlich gemalte Bild rührt vielleicht von einem verspäteten niederrheinischen Maler her (189, Gumprecht, Berlin). Ebenfalls auf Grund der Inschrift hatte man ein kleines, übrigens ganz verdorbenes Porträt des Erasmus von Rotterdam mit Scorel in Verbindung gebracht. Die sonderbare Inschrift sagte aus, 1533 habe »Schoerle« (?) den Erasmus gemalt. Ohne sie hätte man das Bildchen als eine der unzähligen Copien nach Holbein angesehen und wohl nicht ausgestellt. Soll man der Inschrift soweit Glauben schenken, dass man annimmt, auch Scorel habe den Gelehrten gemalt, und dies Stück sei eine Copie nach dem unbekannten Original? Ich möchte eher glauben, dass die Inschrift einen Irrthum berichtet (190, Ortt van Schonauwen, Arnhem). Das Triptychon mit der hl. Familie auf dem Mittelbilde entsprach theilweise dem Stile Scorel's recht wohl, namentlich im Typus und in der Bewegung des Kindes. Andrerseits aber erschienen die Bildnisse auf den Flügeln so wenig in seiner Art, dass auch dieser Altar nur mit Vorbehalt in das Werk des Meisters aufgenommen werden darf (191, Mevr. de wed. Stoop, Dordrecht). Das Triptychon mit der Kreuzigung auf der Mitteltafel gehört stilistisch zu dem signirten Gemälde desselben Gegenstandes im Provinzialmuseum zu Bonn. Es darf wohl als eigenhändige, wenn auch nicht sehr glückliche Arbeit Scorel's hingenommen werden (192, Klönne, Amsterdam), während Nr. 194, wie der Katalog richtig angab, als vergrösserte, nicht ganz genaue Werkstattwiederholung der Mitteltafel dieses Triptychons anzusehen ist (Bisschopp. Museum Haarlem). Interessant war das dritte, unter Scorel's Namen ausgestellte, aus Delft stammende Triptychon, auf dessen Mittelbild Christus als Gärtner und Magdalena in fast lebensgrossen Gestalten dargestellt sind (193, Wezelaar, Haarlem). Dieser leer, decorativ, ausschliesslich auf den coloristischen Effect hin behandelte Altar — selbst die Donatorenbildnisse auf den Flügeln sind flach modellirt und matt in der Charakteristik — entspricht wenig der Art Scorel's, wie sie nach den Pilgerbildnissen und nach den Gemälden in Haarlem bekannt ist. Dennoch wird man geneigt, das Triptychon für eine Arbeit Scorel's zu halten, sobald man es mit der beglaubigten Madonna im Museum des Vereins Kunstliefde vergleicht. Scorel starb erst 1562, die Haarlemer Stücke — Taufe Christi, Adam und Eva, — denen sich die Magdalena in Amsterdam anschliesst, sind vermuthlich schon 1527 entstanden, worauf mich E. W. Moes freundlichst aufmerksam macht. Demnach fehlte es Scorel nicht an Zeit, seinen Stil zu entwickeln, d. h. zu verflauen.

Das vom Katalog der Richtung Scorel's zugetheilte Bildniss Nr. 195 war stark abgerieben. Nach den — am wenigsten lädirten — Händen zu urtheilen, könnte es allenfalls als eigenhändige Arbeit des Meisters in Betracht kommen (Museum Boymans, Rotterdam). Von den übrigen in dieser Weise katalogisirten Stücken (196—199) schien mir die Aufrichtung der ehernen Schlange doch schon etwas über den Stil Scorel's zeitlich hinauszugehen

(198, Bredius, Haag), während das schwache von 1534 datirte Porträt des Nicolaus Cannius der Art des Meisters recht fern steht (199, Klönne, Amsterdam). Dagegen schliessen sich an den Spätstil Scorel's eng an die vortrefflichen Bildnisse des Joost van der Burch und seiner Frau von 1552 (319, 320, hollandsche school, Wttewaall van Wickenburgh, Utrecht) und selbst noch das spätere Bildniss des Johann van Huchtenbroeck (325, hollandsche school, omstreeks 1600, Baron van Hardenbroek Haag). — Als Copie nach Scorel war ein Bildniss Hadrian's VI. verzeichnet (200, Snickers, Utrecht), eine andere Copie befindet sich im Museum der Oudheden zu Utrecht. In der neueren Litteratur wird eine beim Universitätsrector zu Löwen befindliche Replik dieses Bildes als Original angegeben. Aber auch dieses letztere Exemplar erschien mir nicht als Original. Falls das unbekannte, diesen Porträts zu Grunde liegende Urbild wirklich von Scorel herrührt, so liess sich der niederländische Maler bei dieser Aufgabe merkwürdig stark von italienischen Vorbildern — worauf der Katalog aufmerksam macht —, namentlich von Raffael bestimmen. *Max J. Friedländer.*

2. Die Bilder aus der Blüthezeit der holländischen Malerei.

Theilen wir die Utrechter Meister ein in: Porträt- und Historienmaler, mit den Caravaggisten, die Poelenburgh-Schule, die eigentlichen Landschafter, die Genremaler, die Stilllebenmaler und die Uebrigen.

Zunächst die Porträt- und Historienmaler. Im Anfang des 16. Jahrhunderts war Jan van Scorel der hervorragendste Meister der Utrechtischen Schule. Von ihm ist bereits gehandelt. Scorel's grosser Schüler, der grösste niederländische Porträtist des 16. Jahrhunderts, Antonis Mor, war leider fast gar nicht vertreten. Die beiden Porträts (Nr. 149 und 150) hatten durch Retouchen etc. gelitten, so dass sie auf den ersten Anblick als Copien erschienen. Die »Auferstehung Christi« war, trotz der schönen Bezeichnung ANT. MORVS. PHIL. HISP. REGIS. PICTOR F. A. MDLVI., wohl eine alte Copie (151, Droogleever, Utrecht) [2]).

Wichtig war es, das im Dordrechter Rathhause begrabene grosse Bild des Anthonie van Montfoort, genannt Blocklandt (1532—1583) einmal gut beleuchtet betrachten zu können. Es stellt Christus beim letzten Abendmahle dar; in der rechten Ecke unten hat der Künstler sein eigenes Porträt angebracht. Die Köpfe sind schön und charaktervoll, der italienische Einfluss macht sich in wenig hinderlicher Art geltend und das Colorit ist klar. Weit manierirter ist der »Todte Christus«, durch Goltzius' Stich bekannt (5, Bischöfliches Museum, Haarlem).

---

[2]) Nr. 214, ein kleines, männliches Porträt trägt die Bezeichnung: Jacobus Claessens Trajectensis F. Es gibt im Berliner Museum und in einer deutschen Privatsammlung noch je ein Porträt, 1523 und 1524 datirt, von diesem uns sonst unbekannten Künstler. Dieses kleinere erinnert in manchem an Scorel; und meines Erachtens deutet das Trajectensis wohl sicher auf Utrecht und nicht auf Maastricht, wie der Katalog ventilirt.

Weil Mierevelt zwei Jahre in Utrecht Blocklandt's Schüler war, kamen auch einige gute Porträts von ihm zur Ausstellung; besonders schön und ausdrucksvoll war das Porträt einer älteren Dame, einer richtigen holländischen Patrizierin, klug, fromm, praktisch (135, Waller, Baarn).

Als vorzüglichen Porträtmaler lernten wir den sonst so manierirten Joachim Wttewael kennen. Schon das Museum »Kunstliefde« besitzt die guten Bildnisse von ihm selbst und seiner Frau. Jetzt sahen wir noch das charaktervolle Bildniss von Dr. Jan Pater (1626), das von seiner Tochter Antonia aus demselben Jahre (in dem sie sich mit Herrn Pater verehelichte) und das reizende kleine Porträt seiner Tochter Eva (1628), das fast aussieht wie ein frühes Werk von Jan Miense Molenaer.

Der grösste Porträtmaler Utrechts aus dem 17. Jahrhundert war wohl Paulus Moreelse. Noch nie wohl sah man solch eine stattliche Reihe schöner Moreelse's beisammen. Jeder, Laie oder Kunstkenner, der diese Ausstellung besuchte, brachte die Erinnerung heim an das liebreizende Bildniss der schönen, jungen Utrechterin, im Besitz des Herrn Besier in Utrecht. Und es waren noch mehr schöne Porträts unter dem Dutzend, das sich hier vorfand. Ob 147, eine Hirtin, nicht bloss Copie war?

Wybrand de Geest hat auch eine kurze Zeit in Utrecht gelebt, und seine Hirtinnen zeigen Moreelse's Einfluss. Seine trefflichen Porträts sind wohlbekannt — ich erinnere nur an das schöne (frühe) Familienbild im Stuttgarter Museum — und die vier kräftig gemalten Bildnisse auf dieser Ausstellung, breit und flott hingeworfen, zeigen uns den zwar vielbeschäftigten, aber doch stets gewissenhaften Maler der friesischen Aristokratie (Nr. 65—68, Baronin thoe Schwartzenberg und Hohenlansberg, Velp).

Gerard Honthorst, der leider nicht immer sehr erfreuliche Hofmaler der Oranier, zeigte sich auf dieser Ausstellung in einer Reihe hübscher Frauenporträts von der besten Seite. Die Bilder stammen aus den Jahren 1632 bis 1636 und gehören Ihrer Majestät der Königin von Holland (99—106). Nr. 106 war das Porträt der schönen Amalia van Solms; die anderen Bildnisse wären gewiss auch noch zu identificiren. Als Historienmaler war er hinreichend vertreten durch einen David, Einzelfigur (97, Blom Coster, Haag), 1622 datirt, eine Musicirende Gesellschaft von 1632 (van Hall, Utrecht) und durch den Simson und Delila (Dordrechter Rathhaus). Nr. 109, die Kupplerin, war wohl eher ein Terbrugghen oder Babueren, Nr. 110, der Geizhals, trug eine schwerleserliche Bezeichnung, wahrscheinlich die des Rotterdamer Honthorst-Nachahmers Cryn Hendricksz Volmaryn, von dem Herr Repelaer in Dordrecht ein grosses Bild (Emmausjünger bei Kerzenbeleuchtung) besitzt. Von Willem Honthorst gab es hier ein ganz ordentliches, W. Honthorst 1646 bezeichnetes männliches Porträt mit Pendant (111—112, Ram, Utrecht).

Dirk van Babueren, der zur Honthorst-Gruppe gehört, war nur durch ein Bild vertreten: der 1623 datirte »Verlorene Sohn« aus der Mainzer Galerie. Widerwärtig, roh und bunt war ein Bild des Wouter Pietersz Crabeth, der sich mit Honthorst der Caravaggesken Richtung in Rom angeschlossen (44, Kartenspieler, Pflaum, Fahnenburg).

Jan van Bylert war mit Honthorst in Rom und hat einen ähnlichen Entwicklungsgang durchgemacht wie dieser. Er blieb in seinen grossen galanten Gesellschaften heller wie Honthorst und nahm weniger Notiz von Caravaggio's Helldunkel. Seine Bildnisse sind aber oft ganz vorzüglich, sowie z. B. das elegante Porträt des reich in geblümter grauer Seide und rothen, mit Gold verbrämten Hosen gekleideten jungen Herrn van Reede. Trefflich wirkt dabei der rothe Hintergrund. (33, Van Reede, van ter Aa, Utrecht). Dass er ab und zu kleine, Poelenburgh-artige Bildchen malte, beweisen die leider ganz verdorbenen Nr. 36—37, mit dem Urtheile des Paris und dem Fehler der Callisto (Lintz, Haag). Besonders ansprechend ist eine grössere musicirende Gesellschaft mit hübschen Porträtköpfen, farbig wie stets, aber nicht zu bunt (Nr. 39, de Clercq, Amsterdam). Ein ähnliches kleineres Bild, »der verlorene Sohn«, mit oberflächlicheren Köpfen und etwas bunter, sah man 1889 schon auf der Leipziger Ausstellung (38, Gen.-Consul Thieme, Leipzig).

Eine grosse Rolle spielte in Utrecht in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts der weitberühmte Abraham Bloemaert. Auf der Ausstellung sah man die zahllosen Bildnisse, Gedichte und Lobeserhebungen dieses für uns nicht mehr sehr geniessbaren Meisters. Eigentlich vertreten ihn seine Bilder im Museum Kunstliefde und dem Mauritshuis besser als die hier eingeschickten Werke. Aber das grosse Bild »Christus in Emmaus«, 1622 datirt, ist höchst wichtig in seinem Oeuvre. Auf den ersten Anblick meint man ein Werk von Honthorst vor sich zu haben. Hier noch nicht das bunte Colorit von später; alles ist mehr in bräunlichen Tönen gehalten, auch ist die Anordnung eine maassvollere (7, Eyckelbosch de Clerck, Brüssel). Nr. 9, Heraclit und Democrit, möchte ich lieber dem Henrick Bloemaert zuschreiben, von dem man hier gute Bildnisse aus den Jahren 1672 und eine sehr mässige, nüchterne hl. Familie in einer Grotte (11, Lottner, München) von 1664 sieht. Nicht schlecht ist Abr. Bloemaert's Stillleben von Gemüse (8, de Kruyff, Utrecht). Von Adriaen Bloemaert, Abraham's Sohn, sah man auch eine kleine Landschaft in seiner eigenthümlichen Manier. Ein sehr seltener Meister, der auch in Utrecht gewohnt haben muss, aber früher in Amersfoort thätig war, ist Paulus Bor. Auch er besuchte Italien, gab 1631 ein Bild an das Hiobskrankenhaus in Utrecht und malte 1634 die hübsche »Anbetung der Könige« (17, Dahl, Düsseldorf). Das Bild zeigt einen kräftigen Lichteffect und schöne Köpfe. Auf einem sehr bedeutenden Porträtstück mit vielen sehr individuell gemalten Bildnissen in St. Pietershuis zu Amersfoort entdeckte Herr Croockewit daselbst neulich die Signatur P. Bor und das Datum 1628. Der Maler hat auch für das prinzliche Schloss Honselaersdyk mehrere Werke gemalt, wovon eine Findung Mosis sich noch im Depôt des Rijks-Museums befindet. Bor starb 1659 in Amersfoort.

Ein guter, ja zuweilen hervorragender Porträtmaler Utrechts war Bernardus Zwaerdecroon (dort thätig um 1630—1645). Sein weibliches Porträt, im Katalog das einzig bekannte Werk des Malers genannt, erinnert an Moreelse's Frauenporträts, mit ihren etwas kühlen graubläulichen Tönen. Es ist B. Z. bezeichnet. Ein gutes Werk war seiner Zeit in der Collection Paix zu Douai,

ein anderes ist im Depôt des Rijks-Museums zu Amsterdam und ein sehr schönes, farbenreiches, graziös arrangirtes Porträtstück zweier Kinder in einer Landschaft besitzt Herr A. des Tombe im Haag, der es früher dem F. Boì zuschrieb; es trägt aber auch die Bezeichnung B. Z. Das Porträt der Ausstellung (Nr. 210) gehört Herrn Gen.-Consul Thieme, Leipzig.

Ein sehr anziehendes Porträt eines dreijährigen Mädchens (128, Verschoor, Haag) trägt die Bezeichnung J. van Loenen fc 1634. Dieser bisher ganz unbekannte Meister wohnte 1643 in Utrecht, wo er gewiss längere Zeit thätig war. Sein Bild ist farbig, kräftig, breit und flott gemalt und erinnert an ähnliche Kinderbildnisse des J. G. Cuyp und besonders Moreelse's. Wo sind alle anderen Werke dieses tüchtigen Meisters geblieben? Aus diesem virtuos gemalten Bildniss kann man nur schliessen, dass er schon vorher sehr viel gemalt haben müsse.

Cornelis Janssens van Ceulen hat eine Zeit lang in Utrecht gelebt und gemalt. Wenigstens wohnte er um 1652—54 dort. Man hat desshalb auch von ihm, dem eleganten van Dyck-Schüler, drei gute spätere Porträts ausgestellt, worunter das 1654 datirte Ehepaar Schade-Strick van Linschoten, echte Utrechter Patrizier (116—117, Grothe, Utrecht). Es sind etwas bräunliche, schöne Porträts mit dem bekannten blauen Hintergrunde seiner Spätzeit. Eine Rarität war das kleine Porträt von dem jüngeren Cornelis Janssens van Ceulen, der schon 1658 malte und 1698 noch in Utrecht lebte. Dieses Bildchen, das an die Arbeiten Constantyn Netscher's erinnert, ist 1688 datirt (118, de Clercq, Amsterdam).

Erwähnung verdienen noch tüchtige Bildnisse von Crispiaen van den Queborn (der übrigens kein Utrechter Maler ist und sich dort nur vorübergehend aufhielt), datirt 1645 (Museum Rotterdam) und von dem unbekannten R. Nieuwael, aus demselben Jahre (153—4, Verschoor, Haag). Man rechnet Arie de Vois — und mit Recht — zur Leidener Schule; da er aber in Utrecht geboren wurde und vielleicht dort Schüler des Knupfer war (oder hat dieser am Ende einige Zeit in Leiden gewohnt, weil Jan Steen ja auch sein Schüler war?), hatte man hier Sachen von ihm ausgestellt. Jedenfalls hat er den Utrecht'schen Herrn Joseph Hoeufft im Jahre 1679 ganz vorzüglich gemalt; dieses Porträt gehört zu seinen besten Leistungen (222, Grothe, Utrecht). Jan Weenix wurde 1664 Mitglied der Utrechter Malergilde. Vielleicht malte er dort noch das Porträt eines Kaufmanns, der in seinem Park sitzt, während ein Junge ihm einen Brief bringt. Freilich deuten die Schiffe im Hintergrund eher auf einen Amsterdamer (229, Muyser, Haag). Der Vollständigkeit halber nenne ich noch das seltene Porträt eines Utrechter Geistlichen von dem wenig malenden Jan van Wyckersloot, 1683 datirt (und 1658 war er schon im Vorstande der Utrechter Malergilde!), des Stilllebenmalers Mattheus Wytman's Bildnisse eines Ehepaars und eines Geistlichen, Todtenbildniss auf dem Paradebette von Dirk van Voorst, 1651. Zwei Bildnisse dieses seltenen Porträtisten hängen in der Universität zu Würzburg.

Die unbedeutenden Utrechter Meister des 18. Jahrhunderts überschlage ich gerne. Poelenburgh und seine Schüler und Nachahmer waren reichlich,

aber nicht sehr vortrefflich repräsentirt. Der beste Poelenburgh war am Ende die Bekehrung Pauli, ein etwas dunkles, aber feines Bild mit sehr schönen Figuren (165, Monchen, Haag). Demselben Sammler gehört auch Nr. 166, Christus am Kreuz. Die Bathseba, die, halb nackt, von einer alten Kupplerin David's Liebesbrief erhält, ist auch ein gutes Specimen des Meisters (163, Huldschinsky, Berlin). Die folgende Nr. 164, dasselbe Bild, ist wohl nur Copie nach dem vorigen von einer sehr tüchtigen Schülerhand. Dann gab es eine Reihe unbestimmbarer Schülerarbeiten. Bezeichnet waren zwei Werke des François Verwilt, zwei Amoretten, in arcadischer Landschaft (220, Reg.-Präsident Stüve, Osnabrück), und eine nette Danaë: eine Alte fängt den Goldregen auf, während drei Putti am Fusse des Bettes spielen. Dieses farbenreiche Bild (Nr. 221) wurde vom Senator von Semenoff aus Petersburg zur Ausstellung geschickt. Johannes van Haensbergen, dessen Arbeiten so oft mit denen Poelenburgh's verwechselt werden, war hier mit drei Landschaften und drei seiner langweiligen Porträts zu finden. Abraham van Cuylenborch, dessen nymphenreiche Grotten so sehr von Poelenburgh inspirirt sind, hat, wie wir aus Nr. 45 es sehen, auch biblische Gegenstände gemalt: Mariä Botschaft war hier der Gegenstand. Die zehn herumflatternden Engelein oben erinnern am meisten an Poelenburgh. Dirck van der Lisse, Claes Jacobsz Tol, Vertangen, Breenborch, der seltene Gerrit van Bronchorst und Reynier van der Laeck (aus dem Mainzer Museum), die ebenso seltenen Cornelis Willaerts und Jacob Muller und andere Poelenburgh-Nachahmer waren mit vertreten.

Merkwürdig war ein Bildchen von dem nordischen Meister Toussaint Gelton, der Porträts und Genrebilder, zuweilen in der Art des Mieris und Schalcken, malte und ausserdem auch Poelenburgh imitirte. Hier sahen wir ganz in dessen Art gemalt Cupido, Hera, Pallas und Aphrodite mit dem Schönheitsapfel (Schloss Kronsborg, Helsingör). Um 1655—61 wohnte der Maler in Holland; er scheint kurz nach 1680 in Dänemark gestorben zu sein. Auch von dem Haag'schen Poelenburgh, Mozes van Wttenbrouck, sah man Elzheimer-artige Stücke: badende Nymphen (242, Dr. Stüve, Osnabrück) und einen verliebten Nereus (243, Sammlung de Nérée, Zevenaar). Wttenbrouck hat gewiss mit Poelenburgh zusammen in Rom gelebt.

Roeland Savery sei hier erwähnt. Man konnte den Meister zuerst einmal von allen Seiten: als Landschafts-, Thier- und Blumenmaler kennen lernen. Seine grossen schwarzen Landschaften waren nicht die erfreulichsten; nett ein kleines Felsenbildchen mit feinen Figuren, datirt 1609 (Dr. Stüve, Osnabrück). Das Museum Kunstliefde besitzt einen sehr schönen Blumenstrauss von ihm, in der Art jener von Bosschaert und van der Ast; hier war ein kleines Stück mit Rosen, Eidechsen und Mäusen, fein ausgeführt (183, den Engelse Wiemans, Haag). Und dann sein treffliches, breit gemaltes lebensgrosses Huhn! [3]). (Der glückliche Besitzer des Huhnes ist das Museum Boymans, Rotterdam.)

---

[3]) Zur Erheiterung die Kritik aus einer holländischen Zeitung, wahrscheinlich von einem jugendlichen Künstler:

Eigenthümlich, dass die Utrecht'sche Kunst des 17. Jahrhunderts solch einen vorwiegend italienischen Zug zeigt. So auch in ihren Landschaftern. Jan Both, der grösste, malte er nicht immer den sonnigen Süden, auch nachdem er sich wieder in seiner Vaterstadt niedergelassen hatte! Die Familie Six schickte ihren schönen Both, die Fischer, mit dem feinen, duftigen Hintergrund, den aufziehenden Nebel zwischen den Bergen. Das Bild, welches zum Besten gehört, was Both gemalt, würde bei einer Regenerirung noch an Klarheit und Feinheit gewinnen. Herr Dahl in Düsseldorf gab seine kleine italienische Abendlandschaft und ein feines, ganz apartes Bildchen Both's: die Ansicht eines echt holländischen Dorfes. Im Vordergrund eine Ziehbrücke. Warm im Ton, wie seine übrigen Bilder, mit seinem eigenthümlichen goldiggrünen Laubwerk; echt bezeichnet (Nr. 24). Ein anderes, gleichfalls eigenartiges Bild war die Gruppe italienischer Figuren um einen Limonadenverkäufer unfern des Colosseums. Hier nur Figuren, kein Baum, keine Landschaft, nur das riesige Gebäude im Hintergrund. Bezeichnet: J. Both (Martin Colnaghi, London). Dieses Bild wäre schon genügend, um die alte, schon von Sandrart verbreitete Fabel Lügen zu strafen, Jan Both habe nur die Landschaften, Andries dazu die Staffage gemalt. Zum Ueberfluss gab's hier einen echt bezeichneten A. Both, eine Pieter Quast-artige Steinoperation. Das unter Brouwer's Einfluss entstandene Bildchen hat nichts zu thun mit den Figuren auf Jan Both's Landschaften. Zeichnung und Colorit (viel fader und blasser) sind beide ganz verschieden (22, Koenen, Nieuwer-Amstel). Ein zweites Bild von A. Both, Nr. 469, hing zu hoch, um es beurtheilen zu können. Noch reicher wie Both war sein Nachahmer, Guilliam de Heusch, vertreten. Auf Nr. 88 wurden die Figuren dem Poelenburgh zugeschrieben (Walter Abraham, London). Schade, dass von Jacob de Heusch kein einziges sicheres Bild ausgestellt war. Das Mainzer Bild (Nr. 479) war unbezeichnet und stimmt nicht ganz zu den schönen Werken, die man z. B. beim Marquis of Bute findet. Von Charles de Hooch war eine Grotte mit Todtenköpfen und eine Büste des sterbenden Alexanders zu sehen (480, Schloss Fredensborg, Kopenhagen). Der wenig bekannte Horatius de Hoogh war durch zwei Bilder auf einmal dem Studium nahe gerückt. Es ist freilich kein sehr bedeutender, schon später Künstler (1669 war er Hauptmann der Utrechter Malergilde), der südliche Landschaften mit Anklängen an Both malte. (Das beste Exemplar schickte Herr Huldschinsky, Berlin). Aelter und ganz eigenthümlich ist Claude de Jongh, dessen Hauptbild bei Lord Northbrook hängt. Dieser Meister, der schon 1626 Mitglied der Utrechter Malergilde wurde (und 1663 dort starb), wohnte eine Zeit lang in England, wo er die Londonbridge einigemale malte. Das von Herrn Lambeaux, Brüssel, ausgestellte Bild hat als Gegenstand einen Fluss zwischen mit Ruinen bedeckten Hügeln. Auf dem Vordergrund eine Galagondel. Bezeichnet: C. D. jongh 1635. Das etwas schwerfällige und

---

»O, dieses grosse Huhn! Es ist eine nächtliche Vision. Lebensgross, sagt »der Katalog. Gelogen, drei Mal gelogen, es ist drei, es ist zehnmal lebensgross, »es ist ein Riesenhuhn, es schluckt die ganze Ausstellung auf!«

dunkel gemalte Bild lässt uns, besonders in der Behandlung des Baumschlages, darauf schliessen, dass Cl. de Jongh Rom besuchte und Elzheimer zum Vorbild gewählt hat. Das andere Werk von ihm, eine wohl später gemalte englische Flusslandschaft, hatte durch Verputzen gelitten und war unbezeichnet. Von Willem van Bemmel sah man eine grosse 1650 datirte dunkle Landschaft (4, Nijhoff, Haag). Willem van Drillenburg, ein bisher nur dadurch bekannter Maler, dass er der Lehrer von Arnold Houbraken war (selbst war er ein Schüler Abr. Bloemaert's), ist endlich durch ein voll bezeichnetes Bild an's Tageslicht getreten. Eine Ansicht auf das alte »Wittevrouwen«-Thor von Utrecht trägt seine volle Bezeichnung. Dieses Bild beweist, dass Nr. 96 des Museums Kunstliefde, welches dasselbe Thor darstellt, auch eine Arbeit Drillenburg's ist. Der Maler zeichnet gut, seine Bäume sind etwas schwerfällig und dunkel, seine Figuren und Pferde sehr hübsch (48, Baron van Hardenbrock, Haag). Zwei andere, in der Ferne wirklich etwas ähnliche grosse Landschaften, welche als Drillenburg's Arbeiten eingereiht wurden, weil sie ein Monogramm *W D* tragen und das eine sogar Dordrecht darstellt, wo dieser Meister sich um 1668 niederliess — sind schwerlich von ihm, da sie eine so viel rohere und geringere Hand verrathen, besonders gerade in den Figuren, dass man nicht annehmen kann, der Meister habe sich so sehr geändert und verschlechtert.

Zu den Landschaftern Utrecht's darf man auch Joost Cornelisz Droochsloot rechnen, wenn er auch ebenso gut Figuren- und Genremaler war. Sein Selbstporträt, 1627 datirt, das an ein anderes bei Herrn Havard in Paris erinnert, stellt den Meister in einer hübschen Landschaft dar, in farbiger Tracht (gelbes Wamms, rothe Mütze) mit einer Pfeife in der Rechten (Nr. 54, Senator von Semenoff, St. Petersburg). Eins seiner vorzüglichsten Werke überhaupt ist das Valentinsfest, ein Aufzug von vielen Personen, voran eine Gruppe Krüppel und Kranker, in der Mitte ein Alter auf einem Esel, auf dessen Putz man »Valentyn« liest. Die Figuren sind von einer scharfen Zeichnung, die fast an die farbigen van der Venne's erinnert, die Anordnung ist endlich einmal anders wie seine stereotypen Dorfansichten, dabei ist es ein gut erhaltenes Werk, datirt 1632 (55, Gildemeester, Amsterdam). Ein Bad von Bethesda und eine grosse Landschaft mit einer Rauferei sind gewöhnliche Bilder, wie er sie zu Hunderten hinterlassen hat. Zwei Bauernfeste von seinem Sohne Cornelis Droochsloot (1670 datirt) sind der Beweis, dass dieser seinen Vater so nachzuahmen verstand, dass man sie kaum von dessen Arbeiten unterscheiden kann.

Gillis d'Hondecoeter, der älteste Künstler dieses Namens, hat, wie uns der Katalog der Ausstellung zum ersten Male mittheilt, im Jahre 1602 schon in Utrecht gewohnt. Um 1610 wohnte er aber bereits in Amsterdam. Ein Irrthum des Katalogs war es, eine Landschaft des Gysbert mit dem Datum 1646 (Gillis starb bereits 1638 in Amsterdam) dem letzteren zuzuschreiben. Es hatte allerdings grössere Aehnlichkeit mit dessen Arbeiten als das spätere (1652) Amsterdamer Bild, war aber doch schon freier und »moderner« gemalt. Es ist eine schöne, feine Arbeit des Gysbert, dem hier zwei

Hühner und ein Hahn (unbezeichnet) aber wohl mit Recht zugeschrieben waren. Ein ächter, alterthümlicher Gillis d'Hondecoeter war Nr. 93, eine Dorfansicht, die an das ähnliche bezeichnete Bildchen im Rijksmuseum in Amsterdam erinnert (Goedhart, Amsterdam). Melchior d'Hondecoeter hat wohl nur seine Jugend in Utrecht verlebt: er war durch zwei Vögelstücke repräsentirt (Nr. 95 u. 96). Herman Saftleven, der von 1633 bis zu seinem Tode in Utrecht thätig war, konnte auch hier genügend gewürdigt werden in seinen 1653 und 1655 datirten kleinen Rheinlandschaften. Ganz ungewöhnlich, abweichend, sehr breit, stark an die sogen. grünen van Goyen's erinnernd, war eine Landschaft mit Bauernwohnung, welche Hr. O. Gottschald zu Leipzig besitzt. Das Pendant dazu befindet sich ebenfalls in Leipzig bei Generalconsul Thieme. Trügen diese Bilder nicht Herman Saftleven's ächtes Monogramm, man würde schwerlich glauben, dass sie von ihm gemalt seien.

Jan Baptist Weenix, der 1649 »Hoofdman« der Utrechter Malergilde war und 1660 in der Nähe Utrecht's starb, war auch wieder so »italienisch« gestimmt durch seinen Aufenthalt in Rom, dass er, nach Hause zurückgekehrt, nur noch seine italienischen Strand- und Hafenansichten malte. Die späteren Bilder waren nicht immer die besten. Das grosse Six'sche Bild, das hier ausgestellt war, ist noch ein hübsches Exemplar, aber weit besser und sogar eins seiner feinsten, anziehendsten Bilder ist der kleine Strand mit einem hübschen Reiter in rothem Mantel auf schwarzem Pferd von Generalconsul Thieme, Leipzig (Nr. 230).

Genremaler hat Utrecht nicht sehr viele gehabt. Jacob A. Duck ist wohl der bekannteste. Dieser war durch besonders gute, feine Werke vertreten, so die Trictracspieler von Hrn. Dahl in Düsseldorf (Nr. 58) und ein Offizier bei einem Wucherer (bez. J. Duck, Nr. 59, Muyser, Haag). Nr. 62 erinnert mehr an Duyster; auch Nr. 64: die würfelnden Soldaten. Freilich ist der bezeichnete Duyster der Ausstellung, eine einzelne Figur, ein singender und tanzender junger Mann, ganz in Roth gekleidet, der Beweis, wie hoch dieser Meister über Duck und den meisten seiner Stilgenossen steht (Nr. 293, Dr. Stüve, Osnabrück). Der hohe Preis, der kürzlich für zwei Hauptwerke des Duyster in London bezahlt wurde (1250 £), hat diesen verdienstvollen Maler endlich allgemeiner bekannt gemacht.

Noch immer nennen viele irrthümlich den Jacob Duck Jan le Ducq. Es war ein glückliches Zusammentreffen, dass auf dieser Ausstellung das Hauptwerk des seltenen Jan le Ducq anwesend war, eines Dujardin-artigen Landschafts- und Thiermalers und Radirers, der nur wenig malte, aber in diesem schönen, grossen Werk wohl sein Bestes geleistet hat. Zwei junge Leute stehen in einer warmtönigen Landschaft, zur Jagd aufbrechend. Um sie herum zahlreiche, meisterhaft gemalte Hunde in den verschiedensten Stellungen (Nr. 284, Mollerus, Arnheim).

Nicolaes Knupfer, von Geburt Deutscher, aber schon jung Schüler des Bloemaart in Utrecht, wo er 1660 starb, malte biblische und historische Bilder in der genrehaften Art, die sein Schüler Jan Steen später so glänzend

vervollkommnen sollte. Ein kleines, reizendes Specimen war zur Ausstellung geschickt: der junge Tobias kniet mit seiner Braut vor dem Bette, während rechts ein Engel dabei ist, den Zaubertrank zu brauen, der die bösen Geister bannen soll. In der That entflieht ein grünes Teufelein zur Thür hinaus. Bez.: N. Knupfer. 1654. Das Bildchen bleibt vorläufig im Utrechter Museum. Ein trefflicher, leider sehr seltener Utrechter Meister ist Maerten Stoop. Das sehr genreartig aufgefasste Bild mit dem verlorenen Sohn ist wohl das Beste, was man erreichen konnte. Wie geistreich sind die Köpfe des lustigen, jungen Zechers, des liederlich lachenden Weibes in seinem Arm gemalt! Wie fein durchsichtig ist alles, welch ein schöner, warmer, brauner Gesammtton. Wie trefflich sind alle Gegenstände gemalt, ohne die Aufmerksamkeit von der Hauptgruppe mit ihrem Gelb und Roth abzulenken. Wahrlich, das war ein grosser Meister! (Nr. 207, Gysberti Hodenpyl, Naarden). Ob die Nr. 208 und 209 von Maerten Stoop sind, ist sehr fraglich. Nr. 209, ein sehr fein auf Kupfer gemaltes »Corte gaerdtge«, stimmt überhaupt nicht recht zu einem der uns bekannten Maler dieser Art. Ich kann auch nicht mit dem Katalog behaupten, dass es an Palamedes erinnert. Mir bleibt es ein Räthsel; das feine Helldunkel, die hübsche Zeichnung und Gruppirung machen es zu einem anziehenden Bilde (Dr. van der Burgh, Haag). Hendrick Verschuring kann man zu den Genremalern rechnen. Sein sehr hübsches Werkchen aus dem Museum Boyman's: ein Schimmel, der in einem Park bei einer Treppe beschlagen wird, steht hoch über der Mehrzahl seiner Productionen. Seine beiden Porträts (Nr. 216—17) veranlassen mich zu keiner Bemerkung.

Es bleibt noch ein Wort übrig für die Utrechter Blumen- und Stillleben-maler. Schon früh kam der Maler nach Utrecht, der die, ich möchte sagen von Jan Breughel I erfundene Blumenmalerei nach Holland brachte — Ambrosius Bosschaert. Seine meist AB (als Monogramm) bezeichneten Blumenstücke gingen früher als Werke des Abraham Breughel, eines viel späteren Meisters, dessen Malerei nichts mit der feinen, miniaturartigen Ausführung des Bosschaert zu thun hat. Später lernten wir einen zweiten A. Bosschaert kennen, breiter, roher. Dann erfuhren wir aus den Archiven, dass dieser Abraham Bosschaert des Ambrosius Sohn war. Eins der Hauptbilder des Ambrosius, vom Jahre 1609, findet man in der K. K. Gemäldegalerie zu Wien. Ein ebenso bedeutendes, feines Stück des Malers besitzt Herr A. des Tombe im Haag, der es zu dieser Ausstellung lieh. Es ist fraglich, ob das viel geringere Bildchen AB 1632 nicht von Abraham B ist. Es ist eben noch nicht ausgemacht, ob die breiteren und oft geringeren Bilder mit dem Monogramm AB Spätbilder des Ambrosius oder Werke des Abraham sind. Es gibt einige voll A. Bosschaert bezeichnete Blumenstücke, die man bisher dem jüngsten der Meister zuschrieb. Balthasar van der Ast, höchst wahrscheinlich in Utrecht Schüler des Bosschaert, war mit vier Bildern vertreten, wovon eins (Nr. 20) zuerst im Katalog dem Bosschaert zugeschrieben war. Ein Meister, der den beiden Obigen sehr nahe steht und sich monogrammirt JB — VF (je zwei Buchstaben in einem Monogramm), malte sehr hübsch einige Blumen mit einer Maus, eine Eidechse und Insekten auf einem

steinernen Tisch. Es erinnert auch an die frühen Bilder des Johannes Bollongier, von dem hier ein späteres Blumenstück anwesend war.

Von dem Deutschen Jacob Marrellus, der längere Zeit in Utrecht wohnte, sandte Dr. Ohnesorge aus Magdeburg ein 1641, also in Utrecht gemaltes Blumenstück. Es bildet gleichsam den Uebergang zwischen der älteren Blumenmalerei der soeben genannten Meister und der Blüthezeit: Mignon, Maria van Oosterwyck, de Heem. Mignon kam 1646 zu Marrellus nach Utrecht und blieb dort längere Zeit. Wahrscheinlich war es auch dort, dass er Schüler des Jan Davidsz de Heem wurde. Der Mignon der Sammlung Six, welchen man jetzt hier bewundern durfte, ist wohl mit das auserlesenste Stillleben seiner Hand, nicht so bunt und unruhig oder gar hart gemalt, wie so manche seiner Arbeiten. De Heem war durch zwei Fruchtstücke (Dahl und Oeder, beide Düsseldorf) eigentlich noch nicht ganz genügend vertreten, dagegen entschädigte uns ein 1628 datirtes und Johannes de Heem bezeichnetes frühes Stillleben seiner Hand. Dieses noch in Leiden unter dem Einflusse der dortigen Stilllebenmaler, wie Pieter Potter etc., entstandene, fein gestimmte, nur in braunen Tönen gemalte Bild lässt es im ersten Augenblick kaum glauben, dass dieses der Maler ist, der später die farbenprächtigen Blumen- und Fruchtstücke malen sollte. Hier alles fast einfarbig; Bücher, ein Tintenfass, eine Violine u. s. w. bilden das schön arrangirte Stillleben. Von all den frühen de Heem's (Paris bei P. Mantz, Museum von Aachen, Museum in Gotha etc.) ist dieses das schönste und best erhaltene (Mme. de Jonge, Haag). Ein Utrechter Stilllebenmaler, der in letzter Zeit mehr beachtet wurde, ist Michiel Simons. Er hat oft farbigere Stillleben in der Art des de Heem gemalt, wobei er auch gerne einen Römer, halbgeschälte Citronen, Porzellan und gekochte Krebse zu einer schönen Farbenharmonie zu vereinigen wusste, schuf dann aber wieder ruhiger abgetönte Bilder, wie z. B. Nr. 202 der Ausstellung (Fred. Muller & Co., Amsterdam). Das feinere war aber wohl das kleine Bildchen Nr. 201, wo er mehr des van Aelst Richtung nahe steht. Darauf u. A. ein Glas mit den Worten: Welvaren van Utrecht. Der Katalog meldet, dass Simons im dritten Viertel des 17. Jahrhunderts in Utrecht wirkte; dieses Bild ist schon 1654 datirt (Waller, Baarn). Noch im December 1671 wird der Maler im Utrechter Archive erwähnt.

Zum Schluss sei der Utrechter Wouwerman, Dirk Stoop, noch genannt, durch zwei ausnahmsweise gute Bilder, eine Reiterschlacht (Dr. Schubart, München) und ein Jagdstück (de Clercq, Amsterdam) vertreten.

Ich könnte noch viel sagen über die hier ausgestellten Bilder von nicht Utrechter Malern, doch habe ich schon zu viel Raum in Anspruch genommen. Der Rembrandt der Familie van Weede ist allen Rembrandtfreunden genügend bekannt. Das kapitale Frauenbildniss erinnert an die »Lady with the fan« im Buckinghampalace, ist 1639 datirt und war mehrfach ausgestellt. Durch eine ältere, nicht ganz geschickte Restauration und ungleiche Reinigung macht das Bild nicht den Eindruck, den es machen könnte. Rembrandt war noch nicht auf der Höhe seines Könnens und hatte noch alle Musse, das

reiche Kostüm der vornehmen Schönen mit gewünschter Sorgfalt zu malen. Ein als Rembrandt ausgestellter Studienkopf eines alten Mannes (Nr. 418, ten Breul, Arnhem) ist nur eine ältere Copie nach einem Original im Museum zu Metz aus dem Anfange der 30er Jahre. Nr. 419, Schule Rembrandt's genannt, ein kräftiges männliches Porträt eines Leidener Herrn, halte ich unbedingt für eine sehr schöne Arbeit des Leidener Porträtmalers Pieter Dubordieu. Aber dieser hat auch gar verschieden gemalt, und um diese Attribution prüfen zu können, muss man die (bez.) Porträts dieses Malers bei Madame Backer-de Wildt in Amsterdam sehen. Dr. van der Burgh (Haag) stellte wieder seine breitgemalte alte Frau aus, mit der Kneifbrille in der Hand in einem Buche lesend. Der Stuhl, auf dem sie sitzt, hat vergoldete Ornamente an der Rückenlehne. Früher meinte ich einmal die Hand des seltenen C. A. Renesse darin zu erblicken. Aber ich schliesse mich jetzt mehr denen an, die in dieser wirkungsvollen breiten Arbeit ein frühes Werk des Maes sehen. Es erinnert an ein ähnliches grosses Bild in der Nationalgalerie: die Kartenspieler. Ich muss eine Reihe trefflicher Porträts übergehen, dabei viele von unbekannter Hand, um einen Moment bei Nr. 304 zu verweilen, ein ganz Hals'sches Bildniss des Herrn Jacob Josias van Bredehoff (Mad. Quarin Willemier van Oosthuizen, Utrecht), ein richtiger »puzzle«. Das Bild ist beinahe ein Frans Hals und doch von jemand anders. Auch mit den mir bekannten Arbeiten der Söhne des Hals stimmt es nicht. Sollte, so fragte Dr. de Groot, Judith Leyster am Ende die Urheberin sein? Es steht ihrem bezeichneten Bilde in London bei der Firma Lawrie & Co. allerdings sehr nahe. Es ist ein bärtiger, kräftig aussehender Herr, mit breit gefalztem Kragen und einem Paar schön gemalter Handschuhe in der Rechten. Das Bild ist 1631 datirt.

Interessant ist ein grosses, etwas nüchtern aufgefasstes Porträt des Admiral de Ruyter, im Jahre 1669 von Karel du Jardin gemalt (Besitzerin I. K. H. die Grossherzogin von Sachsen). Der schönste Rotius, den ich je sah, ist Nr. 421, das Porträt eines lustigen lachenden Mädchens, glatt und geistreich hingeworfen (1646), Eigenthum der Mad. Quarin Willemier etc., Utrecht. Ein kleines Porträt des famosen Admirals Tromp van Hendrik Pot sah man unter Nr. 412. Es ist durch den Suyderhoeff'schen Stich bekannt (Dr. van der Hoeven, Rotterdam). Bemerkenswerth ist das schöne Selbstbildniss des Adriaen Hanneman aus dem Jahre 1656, dem van Dyck ausserordentlich nahestehend, nur brauner im Colorit (Rembrandtverein, Amsterdam). Ein anderes Porträt eines jungen interessanten Mannes mit einer Rolle Papier in der Hand macht Hanneman gleichfalls Ehre (Dr. Blom Coster, Haag).

Ich nenne weiter noch Porträts von van der Helst, Bol (die Bildnisse eines Ehepaars aus 1667), eine reizende Familiengruppe von ter Borch, eine frühe Arbeit, hell und klar, von trefflicher Zeichnung — ein »deftiges« Ehepaar: die Mutter hält den Sohn auf dem Schoosse, während der Vater dem Kinde die Uhr zeigt (Nr. 266, de Fremery, 'sGravezande), Jan de Bray, 1663, ein ausgezeichnetes Doppelbildniss in kleinen, ganzen Figuren von dem

berühmten Drucker und Amsterdamer Schöffen Blaeu, durch seinen »Atlas« weltberühmt (Mad. Blaauw, Haag). Ziemlich geringe Gruppe von kleinen Porträts in ganzen Figuren von Abraham van Coninxvelt (1647), einem seltenen Dordrechter Maler, in der Art des G. Donck, doch geringer (Hora Siccama, Driebergen). Wunderbar schön ist der Gonzales Coques, von der Fürstin von Wied geliehen: eine Familiengruppe auf einer Terrasse. Etwas Liebreizenderes wie das schalkhaft blickende Köpfchen der jungen Frau rechts ist undenkbar. Nicht umsonst nannte man ihn »den kleinen van Dyck«! Eine Rarität ist das H. Coster fec. In Arnhem A° 1642 bezeichnete Damenporträt (Nr. 282). Er war urkundlich der Lehrer des Netscher, als dieser jung nach Holland kam. Es ist etwas fade und süsslich gemalt, der reiche Spitzenkragen kleinlich gemacht. Von Lambert Doomer, dessen einzig bekannte kleine und gute Landschaft im Ryksmuseum hängt, sah man hier ein unerfreuliches Damenporträt, 1648 gemalt. Der Katalog meint, es sei wohl ein anderer Künstler dieses Namens. Aber ich kann aus Documenten berichten, dass der Rembrandt-Nachfolger Doomer, der so schöne Zeichnungen gemacht hat, auch Porträtmaler war und, wie es scheint, ein recht mittelmässiger (Nr. 285, de Nérée, Zevenaar). Höchst lehrreich war das Porträt von Ernst van Beveren, im Jahre 1685 von dem späten Rembrandtschüler Arent de Gelder gemalt. Wir sehen, dass er auch in seiner späten Zeit seine breite, eigenthümlich farbenreiche Manier beibehielt; dieselben Farben noch hier wie auf seinem berühmten Frankfurter Bilde, das so ganz anders gemalte Porträt Peter's des Grossen im Ryksmuseum ist ihm also wohl nicht länger mehr zuzuschreiben. Wiewohl sehr wenig künstlerisch in der Anordnung, verdient das grosse »Regentenstück« von Samuel van Hoogstraten, 1674 gemalt, welches Dordrecht's Münzmeister darstellt, alle Achtung wegen der trefflichen Bildnisse, die es enthält. Vorne hat Hoogstraten sich selbst porträtirt mit der goldenen Kette und Denkmünze, die ihm in Wien Ferdinand III. geschenkt. Eigenthümlich ist es, dass man bisher von dem Amsterdamer Maler Lucas Luce keine Bilder kannte und jetzt auf einmal zwei miserable Porträts sehen konnte, die er freilich in seinem 81. Lebensjahre malte! Weiter gab's Porträts von Maes, Matton, Willem van Mieris, eine ganz vorzügliche Miniatur von Balthasar Gerbier, 1619 (Nr. 395, Mad. Huydecoper, Zeist), Johannes Mytens, 1647, Eglon van der Neer — ein sehr feines Porträt des Herrn Maas Houcke im seidenen Schlafrock, so schön wie ein Frans van Mieris —, Netscher, Anthonie Palamedes — ein lebensgrosses Knabenporträt in ganzer Figur, so gut, wie Palamedes so etwas nur malen konnte, 1655 datirt (Nr. 411, Mollerus, Arnhem), unbedeutende Porträts von Ravesteyn; zwei sehr grosse Bildnisse, ihm zugeschrieben (Nr. 415/16), waren wohl von jemand aus seiner Umgebung, wie Evert van der Maes (A. de Jonge, Rotterdam), Abraham van der Schoor (Nr. 426, das Cranium, auf das der Abgebildete zeigt, fast schöner gemalt wie das Porträt), das Selbstbildniss von dem Maler Hendrick Maertensz Sorgh, mit dem seiner Frau, durch nicht sehr gelungene Abbildungen in »Oud Holland« bekannt, wirklich treffliche Bilder, die nicht genügend zur Geltung kamen, weil sie sehr niedrig hingen,

ein ganz hervorragendes Damenporträt, so ungefähr zwischen der Manier von Th. de Keyser und Jacob Backer, sehr lebendig und charaktervoll — der Mann hat Rembrandt gewiss gekannt — und bezeichnet: HDtieeR fec. 1634 (Nr. 438, Baron van Hardenbroek, Jutfaas), Willem van der Vliet, 1638 gemaltes männliches Porträt, recht tüchtig (Nr. 457, J. Fabius, Utrecht), imposantes Damenporträt, wohl mit Recht dem Cornelis de Vos zugeschrieben — eine Dame in vornehmer Pose, in der Linken eine Tulpe, mit der Rechten einen Schädel berührend (Nr. 460, Dr. Blom Coster, Haag), ein J. Wildt 1637 bezeichnetes Damenporträt u. s. w.

Die Landschaftsmaler ausser Utrecht waren sehr schwach vertreten. Beachtung verdienen ein Salomon van Ruysdaal, 1642, ein gutes Specimen der braunen mittleren Zeit mit feinem Wasser und schönem Fernblick rechts (S. Exc. Baron Roëll, Haag), zwei nette ovale Bildchen von F. de Hulst, eine warme Abendlandschaft von Jan Hackaert, mit feinen Figuren von Adriaen van de Velde (der letztere selbst war mit unerquicklichen biblischen Darstellungen vertreten, die Geisselung Christi und Gethsemane, 1664 für eine Amsterdamer Kirche gemalt und dort noch bewahrt), Werke von Govert Camphuysen, Johannes Coelenbier, 1646, u. s. w. Unter den Stilllebenmalern sei ein guter Heda von 1629 genannt und besonders ein fein gestimmtes, 1628 gemaltes Frühstück von Frans Eloutsz von Haarlem, ein Werk, das auf derselben Höhe steht wie ein Heda oder guter Peter Claesz (Nr. 295,Driessen, Leiden). Fische von van Beyeren und seinem oft tüchtigen Nachahmer Isaack van Duynen etc.

Die Herren Dr. C. Hofstede de Groot und E. W. Moes haben sich besonderes Verdienst um diese im Ganzen höchst ehrenwerthe und lehrreiche Ausstellung erworben; ihnen verdanken wir auch einen wissenschaftlichen, gut ausgestatteten Katalog, der in nur wenigen Tagen angefertigt und gedruckt werden musste, dem daher — unausweichlich — einige unerhebliche Druck- und andere Fehler anhaften, der dagegen manches Neue und Belehrende bringt.

Trotz der Länge dieses Artikels ist der Gegenstand noch nicht erschöpft. Es ist sehr zu bedauern, dass nicht mehr deutsche Kunstfreunde diese Ausstellung besuchten. Wenn auch die Ueberfüllung der wenig günstigen Räume die Besichtigung dieser Sammlung nicht zu einem unbeschränkten Genuss machte, es war hier des Schönen und Interessanten die Fülle, und nicht bald wird in Holland wieder eine ähnliche Menge für die Kunstwissenschaft wichtiger Bilder zusammengebracht werden. *A. Bredius.*

Oesterreichisches Museum. Wien.

Am 14. October wurde im Oesterreichischen Museum eine Specialausstellung der Schabkunst eröffnet, die bis zum 28. Februar 1895 dauern soll. Dank dem Entgegenkommen einiger öffentlicher Anstalten und hervorragender Privatsammler war es möglich, 595 Blätter zu vereinigen, die ein gutes Bild der Entwicklungsgeschichte der Technik geben. Es wird später

eingehender auf die Ausstellung zurückgekommen. Der sorgfältig gearbeitete Katalog von Franz Ritter ist mit 6 Heliogravüren geschmückt und enthält eine historische Einleitung von J. v. Falke (Verlag des Oesterreich. Museums. Preis: 60 Kreuzer).

Versteigerung der Sammlung des Hofantiquars J. A. Lewy (6. November 1894) durch R. Lepke in Berlin.

Die etwa 120 Nummern umfassende Sammlung enthielt vorwiegend Porzellane besserer Qualität. Die Erwartung, dass aus Sammlerkreisen ungewöhnlich hohe Preise bewilligt werden würden, hat sich vollauf erfüllt. Namentlich Meissener Porzellane wurden davon betroffen, während die Berliner über die Normalpreise nicht hinausgingen; eine Erfahrung, die auch bei anderen Gelegenheiten gemacht werden konnte. In Folgendem geben wir eine Zusammenstellung der Preise der besseren Stücke. Nr. 6 u. 7. Berliner Vasen (300 M.). — Nr. 25. Ein Paar Berliner Vasen (330 M.). — Nr. 41. Berliner Vase mit Watteaufiguren (530 M.). — Nr. 54. Ein Paar Berliner Figuren mit Senfdosen (440 M.). — Nr. 39. Kleine Meissener Vase aus Heroldscher Zeit, bezeichnet Augustus Rex (1600 M.). — Nr. 43. Eine Mädchenbüste, Meissen (2300 M.). — Nr. 57. Meissener Figur, Dame mit Reifrock (3100 M.). — Nr. 60. Figur des sächsischen Hoftaschenspielers Frölig, von 1741, ein sehr unerfreuliches Stück (980 M.). — Nr. 61. Meissener weibliche Figur mit Blumenkorb (1010 M.). — Nr. 68. Meissener Stockkrücke, zugleich als Dose gearbeitet, mit Deckel von zweifelhafter Zugehörigkeit (1400 M.). — Nr. 90. Kleines Meissener Kännchen bemalt in der Art des Bottengruber, mit einer später zugefügten Inschrift, wonach das Kännchen »vom Baron von Böttcher im Jahre 1712 zu Meissen selbst verfertigt« (2010 M.). — Nr. 42. Schale von Bottengruber in Breslau, bemalt (900 M.). — Hohe Preise erzielten ferner: Nr. 36. Ein Schrank mit Bronzemontirung, Louis XIV (7400 M.). — Nr. 12. Zwei kleine Vasen in Bronze gefasst, Louis XVI (2550 M.). — Nr. 20. Gravirte Zinnkanne (1650 M.) — Nr. 62. Punktirte, sog. Wolffgläser (jedes zu 400 M.). — Nr. 65. Eine vortreffliche Züricher Scheibe von 1534 (5800 M., Museum in Zürich). — Nr. 102. Silberner Schalenboden von einem Schweizer Meister des 16. Jahrhunderts (1800 M., Museum in Zürich). — Nr. 103. Eine ganz unbedeutende Elfenbeinschnitzerei, das jüngste Gericht nach Michel-Angelo (1550 M.). — Nr. 105. Schreibzeug, Kupfer getrieben, gravirt und vergoldet, Ende 16. Jahrhundert, Deutschland (2310 M.). — Nr. 99. Miniaturbild in Email (2450 M.). — Nr. 107. Desgleichen (1810 M.). *F.*

Zur Cranachforschung.

Von Prof. Dr. **G. Bauch** in Breslau.

1. Eine Holzschnittfolge.

Schuchardt erwähnt II, 270, Nr. 109, einen Holzschnitt, der das jüngste Gericht darstellt, und II, 290, Nr. 136, einen andern von denselben Grössenverhältnissen, dessen Vorwurf Christus am Kreuze ist. Von dem letzten Bilde kennt Dommer (Lutherdrucke, 215, Nr. 5) einen älteren Abdruck aus dem Jahre 1516 und drei jüngere aus dem Jahre 1520. Beide Bilder gehören, wie aus den Fehlern des Stockes bei dem an zweiter Stelle genannten Bilde sicher hervorgeht, einer Holzschnittfolge an, die schon 1512 erschienen ist.

Im Jahre 1512 druckte Symphorian Reinhart in Wittenberg ein von Adam von Fulda (schon 1506 †) verfasstes und von dem Magister Wolf Cyclop (Wolfgang Kandelgiesser) aus Zwickau [1]) herausgegebenes Buch: Ein ſer andechtig Criſten= | lich Buchleī aus hailigē | ſchrifften vnd Lerern | von Adam von | Fulda in teutſch | reymenn | geſetzt. || 38 Bl. Sign. aij—eiij. Letzte Seite leer. 8°. Drittl. Seite: Getruckt zu Wittenburgk in der | Churfurſtlichē ſtat durch Sim= | phorian Reinhart. Anno dni | Tauſent funffhundert vnnd jm | zwelfften jar. || Ein Exemplar dieses seltenen Buches befindet sich in der Berliner Königlichen Bibliothek, ein anderes in der Hamburger Stadt-Bibliothek.

Zur Erklärung der Holzschnitte lassen wir die Inhaltsangabe des Werkchens folgen: Diß Buchlein hat Funff tail || Der Erſt tail ſagt von der aller hailigſten Dry= | faltikait. || Der ander tail/ ſagt von der Vereinigung Gottes | vnd der menſchen/ nach dem vnſer Erſten eldern | geſundet hetten || Der dritt teyl ſagt von der menſch werdung chriſti | Jeſu vnſers herren vnd von ſeynen Zeichen || Der Vierdt tail ſagt von dem hailigenn Layden | Chriſti/ vnd von derſelben Prophetzey || Der Funfft tayl ſagt von der Ab= fart in die Helle | Von der Erſteung vnd Hymelfart Chriſti Auch | von der ſendung des hailigen gaiſts vnd von dem | Jungſten gericht ||

Die deutschen Verse Adam's sind mit lateinischen Wörtern und bisweilen mit ganzen lateinischen Zeilen gemischt.

---

[1]) Zeitschrift des Vereins für Gesch. und Alterthum Schlesiens, XXVI, 219.

Wir gehen nun zu den Bildern über und bemerken für die Beschreibung, dass für indifferente Dinge rechts und links stets heraldisch genommen ist.

Die acht Illustrationen, alle durchschnittlich 111 mm hoch und 75 mm breit, vertheilen sich so, dass auf die ersten vier Theile je eine und auf den fünften allein drei entfallen. Den Beschluss bildet ein Wappen, das die Widmung andeutet.

1) aij^b: Der sogenannte Gnadenstuhl, die heilige Dreieinigkeit. Gott Vater, halb rechts sehend, mit hoher Krone, hält vor sich den an ein T-förmiges Kreuz geschlagenen Christus. Auf dem linken Kreuzesarme sieht man den heiligen Geist in Gestalt einer Taube. In den vier Ecken des Bildes befinden sich Engelsköpfchen. Das Ganze ist flüchtig gezeichnet.

2) biij: Die Erschaffung der Eva. Adam, mit lockigem Haar, an einem Baumstamme, gestützt auf den rechten Arm, das rechte Bein über das linke geschlagen, schlafend. Hinter ihm Gott Vater, nach vorn geneigt, Eva aus der Rippe schaffend. Im Vordergrunde rechts sitzt ein Kaninchen. Bis auf den kümmerlichen Unterleib Adam's und die gezwungene Stellung des rechten Unterschenkels ist das Bild gut und echt Cranachisch gezeichnet.

3) cib: Die Verkündigung Mariae. Links Maria, betend vor einem auf einem Pulte aufgeschlagenen Buche knieend, das Gesicht dem rechts stehenden Engel zugewendet. In der Mitte des Hintergrundes eine Säule, zu der zwei Gewölberippen aufsteigen.

4) dij: Christi Einzug in Jerusalem. Christus, die rechte Hand segnend erhoben, nach rechts auf der an den Vorderhufen beschlagenen Eselin reitend. Neben dem Thiere, vom Beschauer hinter demselben, schreitet das Füllen. Rechts vor Christus Menschen, die vor der Eselin ihre Kleider auf den Weg breiten, und dahinter eine hohle Weide, von der ein auf dem linken Bein knieender Jüngling, mit gepufften und geschlitzten Aermeln und mit am rechten Knie zerrissener Hose, mit der linken Hand einen Zweig herabwirft. Hinter dem Heiland gehen die Jünger. Im Hintergrunde hinter ihnen auf steilem Berge eine Burg.

5) Auf der vorletzten Seite des Bogens d: Christus am Kreuze. Das von Schuchardt und genauer von Dommer beschriebene Bild und von demselben Stocke, wie die auch hier schon ausgesprungene Stelle am Hinterkopfe der Maria Magdalena zeigt.

6) e: Die Niederfahrt zur Hölle. Christus, den Rücken nach dem Vordergrunde gekehrt, in weitem Gewande, mit dem linken Fusse auf der gesprengten Thür der Unterwelt stehend, die Linke mit dem Labarum hochgehoben, streckt, in eine Schaar von Verdammten hineingreifend, einem alten, hageren Manne, mit langem Bart, helfend seine Rechte entgegen. Unter dem Arme steht, die Arme bittend gehoben, eine mädchenhafte Gestalt, deren Züge offenbar Aehnlichkeit mit denen Maria's von der Verkündigung und denen Evas, den bekannten Cranach'schen Typus, tragen. Im Hintergrunde schlagen Flammen lohend in die Höhe. Ueber ihnen schwebt ein Teufel mit Thierfratze, Fledermausflügeln und mit Krebsscheeren statt der Hände.

7) eiiij: Beginn des jüngsten Gerichts. Christus, in einen Mantel ge-

hüllt, die Füsse auf die Weltkugel gestützt, auf einem Regenbogen sitzend, die Hände gehoben, mit strengem Gesicht. Aus dem rechten Ohr geht ein Lilienstengel, aus dem linken ein Schwert hervor. Rechts schwebt ein kindlicher Engel, der eine grade Posaune bläst, auf deren Tuch das sächsische Kurwappen abgebildet ist, links ein anderer mit wellig gewundener Posaune, auf deren Tuch sich das herzoglich sächsische Wappen befindet. Rechts vor dem Regenbogen kniet betend Maria, links Johannes der Täufer. Unter dem Bogen sieht man neun offene Gräber, aus vier derselben erheben sich Männer. In der Mitte des Vordergrundes streckt eine dem Grabe entsteigende Frau entsetzt die Hände zum Himmel, rechts kauert ein Mann, der die Hände vor das Gesicht drückt, und links liegt ein schreiender Mann, der sich die Ohren zuhält. Das von Schuchardt II, 270, Nr. 109 erwähnte Bild.

8) Auf der vorletzten Seite findet man endlich noch einfach, aber nicht unschön geschnitten, auf Johann von Sachsen bezogen, das grosse herzoglich sächsische Wappen.

Die Typen des Druckes sind identisch mit denen von: Dye zaigung des hochlobwirdi= | gen hailigthums der Stifft | kirchen aller hailigen zu | wittenburg || (Vorl. S. unten:) Gedruckt in der Churfurstlichen Stat Witten= burgk | Anno Tausent funffhundert vnd neun. ||, wie zur Evidenz hervorgeht aus dem j mit zwei Punkten, das durch Abfeilen aus der Ligatur ij gewonnen worden ist. Demnach ist nicht nöthig anzunehmen, dass Johann Gronenberg diesen Druck hergestellt habe, es liegt näher, auch ihn Reinhart zuzuschreiben.

Symphorian Reinhart war aber nicht bloss Drucker, sondern auch ausübender Künstler und hat wohl der Werkstatt Cranach's als Bildhauer [1]), vielleicht auch als Holzschneider, angehört. Bei der im Jahre 1509 in Leipzig gedruckten Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, necnon laudem Ecclesie Collegiate Vittenburgensis, die Lucas Cranach gewidmet ist und deren Begleitgedichte das Lob Cranach's singen, befinden sich auch Verse Otto Beckmann's, die Reinhart's gedenken: Otho Beckmān Wartbergius Simphoriano Reynardt Argentino Sculptori nostra tempestate celeberrimo optimoque:

Simphoriane, tibi parvi sunt corporis artus,
E contra exiguo robora magna viro.
Ingenio superas, nostra hec quoȩ secula claros
Sculptores fama commemorare valent.
Phidiacas tu vincis opes, tibi cedit Apelles,
Praxiteles victaȩ dat tibi, crede, manus
Hinc nostris charus principibus esse videris,
Hoc facit ingenium, Simphoriane, tuum.
Argentina tibi letissima plaudit alumno,
Illustres patrios reddis, amice, lares.

Da Reinhart aus Strassburg war, könnte man vermuthen, dass er mit dem Strassburger Drucker und Holzschneider Johannes Reinhard oder Grüninger verwandt gewesen sei.

[1]) Der von Schuchardt, III, 76, erwähnte italienische Holzbildbauer Conradus Vangio ist wohl ein deutscher Konrad von Worms.

Noch 1527 lebte Symphorian in Wittenberg, und zwar trat er in diesem Jahre wieder als Drucker auf. Er druckte mit Klug'schen Typen: Etliche ſpruch | darynn das ga= | ntz Chriſtlich leben | gefaſſet iſt / | nutzlich | allweg fur augen | zu haben vnd | zu betrach= | ten / || Philip. Melanch. | Wittem= berg | 1527 || 16 Bl. Sig. Aii — Bv. 2. Seite leer. 8°. Letzte Seite unten: Gedruckt zu Wittemberg | durch Simphorian reinhart || [3]).

2. *Das Brautbett Herzog Johann's von Sachsen und Margareta's von Anhalt.*

Im Jahre 1513 schritt Herzog Johann von Sachsen zu einer zweiten Ehe, er vermählte sich in Torgau mit Margareta von Anhalt. Die festlichen Vorgänge in Torgau hat der Wittenberger humanistische Poet Philipp Engelbrecht aus Engen [4]), daher Engentinus genannt, in einer langathmigen Elegie beschrieben: Illustrissimi Principis Joannis Ducis Saxoniae: Praesidis Prouinciae Tyringiae: Marchionis Mysnae / Et Serenissimae Margaritae Principis de Añhalt; Comitis Ascaniae: & dñae de Bernburg Epithalamiũ a Philippo Engelbrecht Engẽtino concinnatũ: iisdemq; Principibus dicatũ. Impressum Wittenburgii in officina Joãnis Gronenbergii. Anno . M . D . XIIII. Apud Aurelianos. 4°. [5]). Engelbrecht war eigens nach Torgau geritten, um als Augenzeuge schildern zu können [6]). Er hat auch das Schloss besichtigt und dabei das Brautgemach betreten. Hier sah er das Brautbett und gab davon, soweit es künstlerisch geschmückt war, in dem Epithalamium eine Beschreibung. Cranach hatte es nach seinen Worten mit Bildern verziert, und da Engentinus zu dem Kreise der Wittenberger Schöngeister — Scheurl, Spalatin, Beckmann, Sbrulius, Sibutus, Carlstadt — gehörte, der mit Cranach Fühlung hatte, ist wohl an seiner Angabe nicht zu zweifeln.

Die infolge des metrischen Zwanges nicht überall klare Darstellung enthält, der poetischen Wendungen entkleidet, etwa folgende positiven Angaben.

Das Prachtbett ward von Künstlerhand reich geschnitzt. Die eine Ecke enthält das Wappen der sächsischen Fürsten, nahe dabei glänzen die Zeichen des askanischen Hauses. Eine Seite hat, schön anzusehen, hervortretend ausgearbeitet, einen Löwen, der von den Händen Cupido's gebändigt ist, die andere nimmt ein Adler mit ausgebreiteten Schwingen ein. Diesem Schmucke fügte auch die Malerei ihre Zier hinzu. Da sieht man auf blauem Wasser den Triton zwischen Najaden und Nereiden. Hier liebkost ein Delphin einen Knaben, von einem andern wird der Sänger Arion zum Strande getragen. Den kecken Sohn unterrichtet Erycina (Venus) in neuen Listen und befühlt

---

[3]) Leipzig, Museum Klemm.

[4]) G. Bauch, Caspar Ursinus Velius, der Hofhistoriograph Ferdinand's I und Erzieher Maximilian's II. Budapest 1886, 39.

[5]) Dresden, Kgl. Bibliothek, München, Hof- und Staatsbibliothek.

[6]) Philippi Engelbrechti Engentini Epistola, florentissimae Vrbis Friburgi, apud Brisgoicos, descriptionem complectens etc. Basel, Cal. Aug. 1515. 4°. Vorrede. Vergl. auch die Widmung des Epithalamiums.

mit der Hand prüfend seine Geschosse. Inmitten der Himmlischen steht der Sohn des Priamus (Paris) eben im Begriff, sein Urtheil mit lauter Stimme abzugeben. Apollo, wegen schwerer Schuld aus dem Olymp verwiesen, weidet im Dienst des Königs Admetus auf Aemonischer Flur die Schafe. Ihn forderte einst ein Satyr (Marsyas) zum Wettkampfe heraus und verlor als Besiegter seine Haut. Schon sieht man Latona's Sohn die Hände des Blutenden anfassen und diesen nach seinen Gefährten rufen. Hier behüten die Hesperiden ihre Aepfel, der Sohn Jupiter's, Hercules, täuscht den Drachen und trägt seine Beute davon. Bis zu den Amazonen drang Hercules vor und brachte von dort Hippolyte's Gürtel. Unter den Mäonischen Mädchen soll er einst gesessen haben und hier sitzt er auch, von Liebe gebrochen; er, der einst das Himmelsgewölbe trug, fürchtet, mit der Weiberhaube bekleidet, die Peitsche der Herrin (Omphale) [7]). Dazu stellte der geistvolle Künstler den mächtigen Salomo, als Beispiel, dass einst die Frauen alles vermochten [8]). An letzter Stelle ist die geschändete Römerin. Das Schwert ist mit Blut bespritzt, die einst sternähnlichen Augen sind halbgebrochen, das Gewand Lucretia's gleitet von dem gewölbten Busen; der königliche Liebhaber war bei diesen Reizen der Verzeihung nicht unwerth. Was noch von Bildern bleibt, kann ein kurzes Gedicht nicht wiedergeben.

Und das hat nicht Parrhasius gemalt, nicht Appelles, auch nicht Aristides, noch der schnelle (!) Protogenes [9]), sondern ein grösserer als diese alle, Lucas, den das unter leuchtendem Himmel liegende Franken, den Cronach gebar. So herrlich malt er im Bilde die stummen Bewegungen, dass man glaubt, die Männer athmen zu sehen. Dieser hatte mit alten Mären die reiche Lagerstatt (aurata cubilia) geschmückt, und den Herrschaften war das lieb und werth [10]).

Es ist schwer zu begreifen, wie alle diese Schildereien, auch wenn das Lager ein mächtiges Himmelbett war, angebracht gewesen sein mögen. Man könnte geneigt sein, »cubile« mit Schlafgemach zu übersetzen; aber kein anderweitiges Wort des Dichters unterstützt diese Meinung. Die Tritonen und Delphine dürften wohl dann in Arabesken erschienen sein. Sonderbar als Sujet ist die Schindung des Marsyas; den Haupttheil nehmen doch sonst Darstellungen ein, deren Unterlage die Liebe ist.

3. *Der Bilderschmuck des kurfürstlichen Schlosses in Wittenberg.*

Als im Jahre 1892 die so prächtig wiederhergestellte Schlosskirche in Wittenberg auf's neue eingeweiht wurde, ging mit den Berichten über diese

---

[7]) Engentinus nennt sie Iole.

[8]) Salomo lässt sich durch seine Weiber zur Abgötterei verführen?

[9]) Protogenes gilt als der Gerhard Dow des Alterthums, daher ist das Epitheton schnell sehr wenig angebracht.

[10]) Der Dichter (Vorrede der Epistola) erlangte kein Zeichen der Anerkennung: illic tam insigni munere donatus abscessi (Dii, quam sunt principes quidam nostri seculi amusi!), ut paulum abfuerit, quin equum, vectorem meum, vendere cogerer.

Feierlichkeit auch die Nachricht durch die Blätter, dass von hoher Stelle auch an die Wiederherstellung des an die Kirche anstossenden alten kurfürtlichen Schlosses gedacht worden sei. Wer diesen Bau in seiner heutigen wüsten Verfassung gesehen hat, wird sich kaum eine Vorstellung von seiner einstigen Ausstattung machen können. Wir besitzen noch eine fast unbekannt gewordene Beschreibung von einem wichtigen Theile des Schlosses aus dem Jahre 1507, die besonders den malerischen Schmuck berücksichtigt. Wenn von dem Verfasser auch nicht Cranach als einer der Meister aufgeführt wird, so sind unter den Gemälden gewiss manche von seiner Hand gewesen. Von fremden Malern, deren Pinsel Kurfürst Friedrich III., der Weise, von Sachsen sich bediente, wird von dem an der Universität in Wittenberg angestellten italienischen Juristen und Humanisten Vincentius de Thomais aus Ravenna, dem Sohne des berühmteren Petrus Ravennas, 1505 in einer Rede [11]) Jacopo dei Barbari, der dann an den Hof Joachim's I. von Brandenburg überging [12]), erwähnt.

Die Beschreibung des Schlosses steht in einem Schulbuche, das auf den Wunsch des berühmten kurfürstlichen Leibarztes und ersten Rectors der Wittenberger Universität Martin Polich von Mellerstadt (Mellrichstadt) von dem Magister Andreas Meinhard in Dialogform als Anleitung zum Lateinsprechen und zugleich als Führer durch Wittenberg für junge Studenten geschrieben und Kurfürst Friedrich dem Weisen gewidmet ist. Der Veranlasser des Werkes und der Dedicationspathe bürgen wohl dafür, dass die Beschreibung im Ganzen zutreffend ist. Für den Leser störend ist das schlechte, noch ziemlich scholastische Latein und mancher antiquarische Fehler des Verfassers. Meinhard, in Pirna geboren, hatte seine Bildung in Leipzig empfangen, 1501 ist er dort Magister der Künste geworden, 1504 oder Anfang 1505 siedelte er nach Wittenberg über und ist dort schliesslich 1508 bis 1524 Stadtschreiber gewesen [13]). Der Titel des heut seltenen Buches lautet: Dialogus illustrate ac Augustissime vrbis Albiorene vulgo Vittenberg dicte Situm Amenitatem ac Illustrationem docens Tirocinia nobilium artium iacentibus (l. iacientibus) Editus. Impressum Lips per Baccalaureum Martinum Herbipolensem Anno a reconciliata diuinitate Millesimoquingentesimooctauo. 4°. Die Widmung datirt von III. kal. Octobr. 1597.

Die beiden Interlocutores Meinhard und Reinhard haben nach ihrer Ankunft in Wittenberg in der Schlosskirche ein auf der Reise gethanes Gelübde gelöst, und da zufällig der Propst Friedrich von Kitscher, begleitet von einem Capellan, einem angesehenen Doctor die Reliquien und die anderen Schätze der Kirche zeigt, dürfen auch sie alles sehen, und daran schliesst sich eine

---

[11]) Vincencii Rauennatis Juris utriusque doctoris floride Academiae studii Vuittenburgensis in Jure Cesareo ordinarii Oracio publice habita ad felicissimum gloriosissimumque Principem Federicum etc.

[12]) 1508 war Jacopo mit Joachim I. in Frankfurt a. d. O. und wurde mit diesem von dem Humanisten Hermannus Trebelius Notianus angesungen.

[13]) Dekanatsbuch der Leipziger philosophischen Fakultät, Wittenberger Matrikel und Wittenberger Kämmereirechnungen.

Besichtigung des Schlosses. Meinhard gibt für die Vorwürfe der Bilder den Erklärer ab.

Zuerst betreten sie das »Aestuarium commune, quod vulgo curiale dicitur aestuarium«. Darin erblicken sie:

1) Hier ist die Ehrung abgebildet, welche vornehmen, greisen Römern von den jüngeren erwiesen wurde; denn die römische Jugend liess dem Alter so gehäufte und allseitige Verehrung zu Theil werden, dass die römischen Greise wie allen Jünglingen gemeinsame Väter zu sein schienen. Wenn sie einen von den Senatoren, einen väterlichen Freund oder einen Verwandten zur Curie führten, warteten sie, an die Thürflügel geheftet, wie man hier auf dem Gemälde sieht, bis sie der Pflicht des Heimgeleitens warten konnten.

2) Publius Cornelius Scipio wollte, dass aus seinem Lager alles, was um des Vergnügens willen zusammengebracht worden war, entfernt würde. Denn er liess, wie man erkennt, eine sehr grosse Zahl von Kaufleuten und Krämern, dazu zweitausend Huren, austreiben.

3) Posthumius [14]) lässt seinen Sohn wegen Vernachlässigung der militärischen Disciplin enthaupten.

4) Hier verlangt der Dictator Papirius, dass sein Magister equitum Fabius Rutilius, weil dieser gegen seinen Befehl, wenn auch glücklich, gekämpft hatte, mit Ruthen geschlagen werde, um ihn dann enthaupten zu lassen. Und nicht eher wurde die Furcht vor der Ausführung des Urtheils abgewendet, als bis Fabius und sein Vater sich ihm zu Füssen warfen und ebenso Senat und Volk gebeten hatten.

5/6) Hier erblickt man Tullus Hostilius, in ländlicher Hütte geboren, wie er als junger Mann mit dem Weiden des Viehes beschäftigt ist und wie er als Greis, mit dem herrlichsten Schmuck angethan, auf dem Gipfel der Majestät das römische Reich regiert.

7/8) Das ist Tarquinius Priscus, den von niedriger Stellung Glück, Mühe und Tüchtigkeit in den Besitz des römischen Reiches brachten und Servius Tullius, mit dem Beinamen des Sklavischen (Servilis), der den Königsnamen erlangte.

9) Hier sieht man Terentius Varro in dem väterlichen Laden schlachten, dort aber werden ihm die zwölf Fasces übergeben.

10) Das folgende Bild stellt den Sklaven des Marcus Antonius dar, der für seinen Herrn, von vielen Geisselhieben zerfleischt, auf die Folter gelegt und selbst mit glühenden Klingen gebrannt, alle Kraft des Anklägers zu nichte machte und des Herrn Sache dadurch rettete.

11) Hier stösst der Sklave Philocrates, dem sein Herr Gracchus, um nicht in die Gewalt der Feinde zu gerathen, den Nacken zum Streiche bot, nachdem er die That schnell vollführt, sich selbst das vom Blute des Herrn triefende Schwert in den Leib.

12) Hier wird der Sklave des Pampinio auf dem Lager getödtet. Als er von den Hausgenossen erfahren hatte, dass Soldaten, um den geächteten

[14]) Verwechselung mit T. Manlius Torquatus?

Herrn zu tödten, in die hier abgebildete Reatinische Villa gekommen seien, wechselte er mit dem Herrn Kleid und Ring und liess ihn heimlich aus einer Hinterthür, legte sich in dessen Bett und erlitt als Pampinio den Tod.

13) An der Thür, die in das »Aestuarium maius dominorum« führt, ist ein Mann mit einem Schlosse vor dem Munde gemalt, der die Secretäre und Vertrauten der Fürsten zur Verschwiegenheit mahnen soll. Das Bild trägt die Unterschrift: Tutissimum (in) administrandarum rerum vinculum taciturnitas. —

In dem »Aestuarium maius«, das einige Zeit als Auditorium für die Professoren der Rechte gedient hatte, sind zunächst einige Thaten des Hercules abgebildet.

1) Hercules tödtet, noch ein Kind, zwei von Juno zu seiner Ermordung abgesandte Schlangen.

2) Er schlachtet die Hydra ab.

3) Er streift dem Nemäischen Löwen das Fell ab und legt es als Zeichen der Tapferkeit an Stelle des Mantels an.

4) Er erwürgt den nicht weniger furchtbaren Theumesischen Löwen, nachdem er ihn niedergeworfen hat.

5) Hier fängt er den alles verwüstenden Mänalischen Eber.

6) Dort überwindet er im Laufe die Mänalische Hinde, mit ehernen Füssen und goldenen Hörnern, die Niemand im Laufe hatte erreichen können.

7) Hier aber ergreift er den Stier, den Theseus als Sieger aus Creta gebracht hatte und der nun Attica schnöde verwüstete (!!) [15].

8) Dort überwindet er den in einen Stier verwandelten Achelous, nachdem er ihn durch den Verlust eines Hornes in Verwirrung gebracht hat.

9) Den thrazischen König Diomedes, der die Sitte hatte, seine Gastfreunde zu tödten und seinen Zugthieren als Speise vorzuwerfen, besiegt und tödtet er und gibt ihn den eigenen Rossen zu fressen.

10) Hier tödtet er den Busiris, der die Küsten am Nil verwüstet (!) und die fremden Ankömmlinge seinen Göttern schlachtet.

11) Er überwindet den Antaeus im Ringkampfe.

12) Dort besiegt er Geryones im Kampfe und führt, nachdem er ihn getödtet, die herrliche spanische Heerde im Triumph nach Griechenland.

13) Hier bringt er dem Könige Eurystheus den Gürtel der Amazonenkönigin.

14) Nachdem er diese besiegt hat (!) [16], besiegt er nicht weit von der Mündung des Rhodanus, von Jupiter durch einen Steinregen unterstützt, den Albio und Begio, die ihm den Weg verlegen.

15) Er befreit Hesione, die Tochter Laomedon's, von einem Meerungeheuer.

---

[15]) Hercules brachte den Stier von Creta nach Griechenland, den dann Theseus bei Marathon tödtete.

[16]) Die Sage verlegt dieses Abenteuer auf den Rückweg von der Insel Erytheia.

16) Er erschlägt den Räuber Lacinius, der durch seine Räubereien den äussersten Theil Italiens verheerte, und errichtet der Juno einen Tempel, den er den der Juno Lacinia nannte.

17) Hier steigt er zur Unterwelt hinab. Er verwundet Pluto, befreit nach dem Tode des Pirithous (!) den zagenden Theseus und führt ihn zur Oberwelt zurück. Ebenso bringt er Alceste, die Gemahlin des thessalischen Königs Admetus, zurück. Den dreiköpfigen Cerberus, der ihm den Eintritt wehren will, nimmt er an der Mähne und wirft ihn nieder, bindet ihn mit dreifacher Kette und zerrt ihn ans Tageslicht.

18) Hier liebt er Iole (Omphale?) und legt auf ihren Befehl Löwenhaut und Keule ab, gebraucht Kränze, Salben, Purpur und Ringe und sitzt mit dem Rocken unter den Dienerinnen des geliebten Mädchens.

19) Hier schickt Deianira dem Hercules das Gewand des Centauren, das er achtlos anlegt. Auf der Jagd wird es vom Schweisse durchzogen. Das vergiftete Blut dringt durch die von der Hitze erweiterten Poren in die Eingeweide und entzündet ihm so unerträgliche Schmerzen, dass er zu sterben beschliesst. Und hier auf dem Scheiterhaufen, nachdem er seine Pfeile dem Philoctet übergeben, befiehlt er, den Holzstoss anzuzünden, und haucht nun auf dem Bilde seine müde Seele aus.

In demselben Raume befinden sich noch andere Gemälde, aus dem römischen Alterthume.

20) Das hier ist die Stadt Rom, das der Tiberfluss, dies die Brücke, durch welche der Fluss gleitet. Den auf dieser Seite in die Stadt einbrechenden Etruskern tritt Horatius Cocles am äussersten Theile der Brücke entgegen und hält, bis hinter seinem Rücken die Brücke abgebrochen ist, die ganze Schaar der Feinde in unermüdlichem Kampfe auf. Als er das Vaterland von der drohenden Gefahr befreit sieht, stürzt er sich in den Tiber und schwimmt unverletzt zu den Seinen hinüber.

21) Der hier abgebildete Porsena empfing unter den Geisseln die Jungfrau Cloelia, welche die Wächter täuschte, aus dem Lager entrinnt, ein Pferd, das ihr der Zufall gab, ergreift, hier durch den Tiber setzt und die Stadt nicht nur von der Belagerung (!), sondern auch von der Furcht erlöst.

22) Mucius Scaevola tödtet infolge eines Irrthums den Schreiber statt des Königs. Der König befiehlt, um durch die Furcht vor Qualen etwas herauszupressen, Feuer bereit zu machen. Mucius hält die halbverbrannte Hand unbeweglich. Porsena, hierdurch gerührt, sagt: Kehre zu den Deinen zurück, Mucius, und berichte ihnen, dass du, der nach meinem Leben trachtete, von mir dein Leben geschenkt erhalten hast. —

Meinhard geleitet hierauf seinen Freund in das Gemach Friedrich's III. Dieses ist mit kostbarem Holze getäfelt, und die Wände tragen die Bilder der Herzöge und Kurfürsten von Sachsen. Wer ein jeder war, und welche rühmenswerthen Thaten er ausgeführt hat, ist in kurzen deutschen Reimen unter den Porträts vermerkt.

1) Der erste Herzog von Sachsen und »Kurfürst des heiligen römischen

Reiches« (!) Leupoldus [17]), der von dem Könige der Römer und von Deutschland, Ludwig, auf göttliche Eingebung zum Herzog von Sachsen und Kurfürsten des Reiches erhoben worden ist (!).

2) Herzog Bruno [18]), der Braunschweig von Grund auf erbaute (!).

3) Herzog Otto (der Erlauchte), der zum Verweser des »römischen« Reiches erwählt wurde.

4) König Heinrich I.

5) Herzog Hermann aus dem edlen Hause Stubelkorn [19]), den Otto wegen seiner Tugenden einsetzte.

6) Herzog Benno [20]), der (973) die Slaven friedlich regierte.

7) Herzog Bernhard (II.), der durch seine Habsucht die Slaven zum Abfall vom Christenthume veranlasste und sich selbst gegen den Kaiser empörte.

8) Herzog Oltolpus [21]).

9) Dux Magnus, unter dessen Regierung die Slaven aufstanden.

10) Kaiser Lothar von Supplingenburg.

11) Heinrich der Stolze.

12) Heinrich der Löwe.

13) Herzog Bernhard aus dem Hause Anhalt.

14) Herzog Albertus [22]), der seine Residenz in Wittenberg nahm.

15) Herzog Adalbert [23]).

16) Rudolf I.

17) Rudolf II., dem Kaiser Ruprecht die Pfalzgrafenwürde [24]) verlieh.

18) Herzog Wenzel.

19) Rudolf III.

20) Herzog Albertus [25]).

21) Herzog Friedrich I., der erste Wettiner.

22) Friedrich II.

23) Herzog Ernst, der Stammvater der Ernestiner.

24) Friedrich III. selbst. Die Schrifttafel unter seinem Bilde ist leer. —

Bei den bisweilen ziemlich vagen Beschreibungen der Darstellungen aus dem Alterthume ist es nicht immer möglich, zu erkennen, ob man es bei jeder Scene mit einem Einzelbilde zu thun hat, oder ob verschiedene zusammengehörige Cyclen, z. B. in Nr. 17, 19 und 20 bis 22, auf einer Tafel Platz gefunden hatten. —

---

[17]) Liudolf? († 866).

[18]) Liudolf's Vater.

[19]) Hermann Billung 961—973.

[20]) Bernhard I. † 1011.

[21]) Ordulph † 1071.

[22]) Albrecht I. † 1261.

[23]) Albrecht II. von Sachsen-Wittenberg † 1298.

[24]) »Kurfürst« Rudolf II.

[25]) Kurfürst Albrecht III., † 1422, mit dem die sächsische Linie der Askanier erlosch.

Die beiden Studenten betreten sodann das Schlafzimmer Friedrich's III. Hier schauen sie zuerst die Befreiung der Andromeda:

1) Man sieht die weinenden Eltern, die an die Klippe gefesselte liebliche Jungfrau, den schnellen, geflügelten und »stellificatus« Pegasus, der eherne Hufe [26]) und Füsse hat und Feuer schnaubt; auf dem Rosse sitzt Perseus.

2) Hercules bringt, nachdem er den wachsamen Drachen getödtet, den Hesperischen Jungfrauen die Aepfel.

3) Bei diesem Cyclus kann man wieder nicht entscheiden, wieviel Bilder dem Gegenstande gewidmet sind: Iason, auf dem Hintertheile der Argo mit Orpheus, Castor, Pollux und vielen anderen durch Herkunft und Tapferkeit ausgezeichneten Jünglingen, fährt über das Meer. Er kommt nach Kolchis, wird von Medea empfangen, von ihr, nachdem er ihr heimlich gelobt hat, ihr Gemahl zu werden, belehrt, auf welche Weise er die erzfüssigen Stiere zähmen und den wachsamen Drachen unter das Joch bringen (!) und tödten könne und wie ihm der Weg zum goldenen Fliess zugänglich würde. Er führt alles aus und kommt zur gewünschten Beute; hier ergreift er, nachdem er das Fliess geraubt, heimlich mit Medea und den Genossen die Flucht.

4) Das Wappen des alten thüringischen Reiches.

5) Das Wappen des alten sächsischen Reiches.

6) Hier ist das Glück nach verschiedenen Seiten (cum variis dispositionibus) dargestellt.

7) Hier ist die Unparteilichkeit des Rechtes, jedoch wie es schlecht verstanden und falsch gebraucht wird, erläutert, indem hier einer eine Sichel gerade macht, ein anderer aber eine gerade krümmt. —

Das Schlafgemach des Herzogs Johann weist 1) eine zusammenhängende Darstellung der beliebten Liebesgeschichte von Pyramus und Thisbe auf; nach Meinhard's Worten: Dieses schöne Mädchen erwartet ihren jugendlichen Liebhaber. Da er die festgesetzte Zeit nicht einhält, steigt sie auf einen Hügel, indem sie ihr Oberkleid zurücklässt, das ein Löwe, der Erdbeeren gefressen hat, durch die Berührung mit seinem Maule blutroth färbt. Der endlich kommende Liebhaber sieht das anscheinend blutige Gewand, glaubt seine Freundin vom Löwen getödtet und wendet das Schwert gegen sich. Diese aber sieht vom Hügel, dass er sich um ihretwillen getödtet, steigt stürmisch herab und stürzt sich ohne zu überlegen in dasselbe Schwert. Man erblickt auf dem Bilde beide Brust an Brust von einem Schwerte durchbohrt.

2) Hier werden Kaufleute von Räubern beraubt und an Stricken aufgehängt.

3) Dort wird der an den Haaren hangengebliebene Absalon von den väterlichen Dienern abgethan.

4) Hier wird David, der auf dem Throne die Harfe spielt und Bathseba Schenkel und Füsse waschen sieht, von Liebe zu ihr ergriffen.

5) Hier wird ein greiser Liebhaber von einem Narren verspottet.

6) Jener Jüngling aber wird von einem Freunde hintergangen. —

---

[26]) Sollte cornua hier Hörner heissen?

Man steigt auf einer Wendeltreppe (per cocleam) in das Aestuarium des Herzogs hinab, das nur wenig Malereien enthält; alle beziehen sich auf Hercules.

1) Hercules tödtet den am Aventin hausenden Cacus.

2) In hartem Kampfe überwindet er die frechen Centauren, die am Hochzeitstage Hippodamia dem Pirithous rauben wollen.

3) Er tödtet mit dem Bogen die Stymphalischen Harpyen.

4) Er bringt den Centauren Nessus um, als dieser unter dem Scheine der Willfährigkeit ihm seine Gemahlin Deianira entführen will. —

Die Freunde gelangen in das »Consistorium«. Hier gewahren sie:

1) Die wegen der ungerechten Verurtheilung unseres Heilandes verhängte Zerstörung von Jerusalem.

2) Das Urtheil des ersten römischen Consuls gegen seine eigenen Söhne.

3) Aulus Fulvius [27]) spricht über seinen eigenen Sohn, der mitten auf dem Wege zum Lager ergriffen worden ist, das Todesurtheil.

4) Schindung eines Richters, der einen unbilligen Spruch gefällt hat. Aus seinen Gebeinen wird ein Richterstuhl gefertigt. Die Haut wird über den Sitz gebreitet und der Sohn des ungerechten Richters wird als erster auf den Stuhl gesetzt, um Urtheile, und zwar gerechtere, zu sprechen. —

In den Zimmern (refectoriis) der verstorbenen ersten Gemahlin Herzog Johann's, Sophia von Mecklenburg, und in ihren Schlafzimmern (dormitoriis) befinden sich fast unzählige Geschichten von ehelicher Liebe, von der Treue der Frauen gegen die Männer, von Sittsamkeit (verecundia), von Keuschheit und, um mit wenig Worten alles zusammenzufassen, von fast allen Tugenden und Lastern überall in bildlicher Darstellung angebracht. —

Von diesen zahlreichen Gemälden dürfte wohl noch so manches vorhanden sein, es würde aber, da die Stoffe derselben meist so überaus oft verwendet worden sind, kaum möglich sein, die noch existirenden wieder zusammenzustellen.

Meinhard bezeichnet die Burg selbst, die er, wie seine Zeitgenossen, Arx Jovis Albiorena nennt, als noch unfertig. Den zwei Westthürmen, von denen der nördliche jetzt wieder als Thurm der Schlosskirche ausgebaut ist, sollen zwei, niemals errichtete, Ostthürme gegenübergestellt werden, so dass dann die Burg ein längliches Viereck gebildet hätte. Die Ausschmückung der schon vorhandenen Theile soll auch noch weiter durch Gemälde geplant und dazu Künstler aus Italien, aber auch aus anderen Ländern, berufen sein.

4. *Das Turnier von 1508.*

Von Cranach besitzen wir aus dem Jahre 1509 mehrere Turnierbilder [28]) in Holzschnitt, die man wohl als eine illustrirte »Zeitung« betrachten kann: denn sie gehen auf ein Turnier zurück, das am 15. und 16. November 1508

---

[27]) Manlius Torquatus?

[28]) Schuchardt II, 283, Nr. 130; 284, Nr. 131 und 132.

in Wittenberg stattfand [29]). Der von Maximilian I. gekrönte Wittenberger Poet Georgius Sibutus Daripinus hat uns eine Schilderung dieses Waffenspiels, das der Stadt nach den Kämmereirechnungen 10 Schock, 13 Groschen und 8 Pf. an Ausgaben für die Stechbahn verursachte, in heroischem Versmass hinterlassen: Friderici & Joannis Illustriss. Saxoniae principū torniamenta per Georg: Sibutū : Poe : & Ora : Lau : heroica celebritate decantata. Impressum Wittenberge per Joannem Gronenberg. Anno dñi M. D. XI [30]). 4°.

Das Buch enthält als künstlerische Beigabe auf der letzten Seite das Holzschnittporträt des Sibutus, das gewiss aus der Cranach'schen Werkstatt, wenn nicht von Cranach selbst herrührt. Es ist ein Brustbild (Höhe 83 mm, Breite 58 mm), das einen bartlosen, nicht mehr jugendlichen Mann, fast in Dreiviertelprofil nach links gewendet, zeigt. Um das krauslockige Haar schlingt sich ein Lorbeerkranz. Ueber dem weitausgeschnittenen Wams trägt der Dichter einen weiten Mantel aus starkem Stoff, der in den überlangen, gestauchten Aermeln, besonders an dem vor die Brust gehobenen rechten Unterarme, schwere Falten wirft.

Zur Erklärung der Cranach'schen Bilder lassen wir hier eine kurze Darstellung des Turniers folgen. Friedrich III. und Herzog Johann liessen an ihre Edlen die Einladung zum Lanzenstechen gemeinsam ergehen, der Tod des ihm nahestehenden Erzbischofs Hermann von Köln, Landgrafen von Hessen, veranlasste aber Friedrich in seinem Jagdschlosse in der Lochauer Heide zu bleiben, so dass Johann allein den gastlichen Wirth abgeben musste. Der Adel strömt von allen Seiten zusammen. Die Festlichkeiten eröffnet ein Bankett im Schlosse am Abend des 14. Novembers, an das sich ein Tanz auf dem Hofe der Burg anschliesst. Am nächsten Morgen geht es zuerst zur Allerheiligen-Kirche, wo die Universität feierlich versammelt ist. Martin Polich promovirt zwei Theologen. Volksbelustigungen und Wettkämpfe um vom Herzog ausgesetzte Preise auf dem Markte folgen. Der Fürst durchschreitet mit seinen Gästen unter Musik und Kanonendonner die Stadt. Nach dem Prandium wappnen sich die Ritter, die Damen eilen nach den Fenstern der Häuser am Markte, auf dem, mit Wappen und Kränzen geschmückt, die Schranken errichtet sind. In der Mitte der Bahn hängt der sächsische Schild. Fanfaren rufen die Streiter. Zuerst erscheint auf einem Schecken, den Helm mit einem weissen Busche geziert, Herzog Johann, begleitet von Heinrich von Sachsen und Philipp von Braunschweig und vielen Rittern. Herausfordernd schlägt Johann an seinen aufgehängten Wappenschild, Heinrich von Seben folgt dem Rufe. Sie brechen die Lanzen, Seben haut mit dem Schwerte dem Herzoge

---

[29]) Spalatin (Historischer Nachlass ed. Neudecker und Preller I, 147) sagt um Martini.

[30]) Sollte das vielleicht M. D. IX. heissen? Bei Sibutus Carmen in tribus horis editum de musca Chilianea, Lipsiae 1507, steht eine Stelle mit Cranach's Familiennamen Müller:

Aut alii multi, quos secula nostra probatos
Pictores norunt, inter quos gloria prima
Hic vivit Lucas nostro sub principe Moller.

alle Federn vom Helm, da greift dieser zum Dolche, besiegt den Gegner und erhält den ersten Preis, eine goldene Lanze. Dann kämpfen je mit zehn Genossen Sigismund von List für Friedrich III. und Otto von Nebeling für Herzog Johann mit gleichem Erfolge gegen einander. Hierauf reiten Philipp von Braunschweig und ein Herr von Loeser; Philipp erhält den zweiten Preis, ein vergoldetes altes Schwert. Der Kampf geht weiter; Ernst Leipzcer (von Leipziger) gewinnt den dritten Preis, einen goldenen Schild. Heiterkeit erweckt es, als beim ersten Gange ein Ritter das Schwert nicht aus der Scheide bekommt und vom Gegner hart mitgenommen wird. Zwei Ritter werden schwer verwundet vom Platze getragen. In der Mêlée aller zeichnen sich wieder Johann und Philipp aus. Philipp wird der Helm gespalten, dass das Gesicht frei liegt. Am Abend findet sich alles wieder zu Bankett und Tanz zusammen, und die Preise, für die geringeren Sieger Palmenzweige, werden vertheilt.

Den nächsten Tag leitet wieder ein festlicher Act in der Schlosskirche ein. Scheurl, der Ordinarius des Civilrechts, promovirt zwei Kanoniker der Kirche und Universitätslehrer Ulrich von Denstädt und Caspar Schicker zu juristischen Doctoren und hält dabei die schon von uns erwähnte glänzende Rede zum Lobe der Allerheiligenkirche. Die Ritter rüsten sich für neue Kämpfe. Heinrich von Sachsen und Herr von Loeser erscheinen zuerst in den Schranken, im zweiten Rennen stürzen beide. Philipp von Braunschweig findet dann einen Gegner an Herrn von Trorschler (Trützschler?), der sechsmal geworfen wird. Die anderen Paare meldet uns der Sänger nicht mehr. Wer den vierten Preis, einen goldenen Handschuh, davongetragen, hat er ganz zu sagen vergessen.

5. *Der Honigdieb.*

Unter den Uebertragungen aus dem Griechischen, die der humanistische Dichter Caspar Ursinus Velius aus Schweidnitz in Schlesien in seine fünf Bücher Gedichte (Basel 1522) aufgenommen hat, befindet sich (F 2) auch das Idyll Κηριοκλέπτης des Theokrit:

Amor mellilegus.

Nuper apis furem pupugit violenter Amorem
Ipsum ex alveolis clam mella favosque legentem,
Cui summos manuum digitos confixit. At ille
Indoluit, laesae tumuerunt vulnera palmae.
Planxit humum et saltu trepidans pulsavit et ipsi
Ostendens Veneri casum narravit acerbum.
Questus, apem exiguum volucrem tam vulnera magna
Posse dare. Huic ridens genitrix, tu parvulus, inquit,
Numquid apum similis, qui das quoque vulnera tanta!

Der Breslauer Reformator Johann Hess, der von Wittenberg her mit Cranach befreundet war, hat in seinem Exemplar der Gedichte des Ursinus hierzu angemerkt: »Tabella Luce«. Wir erkennen unschwer nach den Versen das von Schuchardt II, 17, Nr. 19, registrirte Bild [31]) wieder. Wie mag Cra-

[31]) Vergl. auch a. a. O. Nr. 20 und 127, Nr. 404. Etwas abweichende Darstellungen desselben Vorwurfs.

nach zu dem Idyll Theokrit's gekommen sein? Da er mit einer ganzen Reihe humanistisch gebildeter Männer Beziehungen unterhielt, so dürfte einer derselben wohl der Vermittler der Idee gewesen sein. Am wahrscheinlichsten ist dies von Philipp Melanchthon; denn dieser hat selbst eine Uebersetzung des Κηριοκλέπτης geschaffen und 1528 in Farrago aliquot epigrammatum Philippi Melanchthonis etc. Hagenau 1528 (Bog. B. 3) veröffentlicht.

Wenn das Gedicht des Ursinus zufällig ein Cranachisches Bild streift, so hat er, ohne dass eine Berührung beider Männer nachzuweisen wäre, eine Reihe von Epigrammen auf Werke Cranach's gedichtet, z. B. In imaginem Mariae cum puero, Aliud, In imaginem Catharinae, De artificis industria, vielleicht auch: In imaginem sepulturae dominicae, Ad Nazarenum flagris caesum, Aliud.

Von Ursinus hat übrigens, vermuthlich 1515, Albrecht Dürer ein heut verschollenes Porträt gemalt [32]).

[32]) G. Bauch, Caspar Ursinus Velius, der Hofhistoriograph Ferdinand's I. und Erzieher Maximilian's II. Budapest 1886, 21.

Tiroler Hausmalerei.

Von **Atz**.

Welch' grosse Vorliebe zur Bemalung der Innenräume der Wohnungen bereits seit dem frühesten Mittelalter in Tirol, namentlich im Landestheile südlich vom Brenner, geherrscht hat, davon sind noch in verschiedenen Burgruinen deutliche Spuren zu entdecken. Seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts machte sich diese Vorliebe für bemalte Wände selbst bei behäbigen Bürgern und Verwaltern öffentlicher Aemter immer mehr geltend. Einen Beweis hiefür liefert das Dorf Grins bei Landeck im Oberinnthale. Wie aus Briefen des Königs Heinrich von Böhmen an die Gemeinde hervorgeht, führte einst die Strasse über den »Arlberg« hier durch und es war in Grins eine Waarenlagerstätte des Transito-Handels. An die damalige Wohlhabenheit des Ortes erinnern mehrere feste und grosse Häuser. Man tritt in diese durch ein hübsches spitz- oder rundbogiges Portal ein und gelangt in eine gewölbte Halle, von welcher eine Stiege aus Stein unter einer gewölbten Decke ins obere oder erste Stockwerk führt, wo uns wiederum ein gewölbter Hausgang, öfter ein breiterer, gleich einem Saale, begegnet, von welchem die Thüren in die einzelnen Wohnräume führen. Diese Wölbungen wurden nun auch wie die senkrechten Wände zum Anbringen verschiedener Compositionen benützt.

Im Hause Nr. 24 oder beim »Nöbl« in Grins, das sich wie das »alte Zollhaus« und das »grosse Haus« durch die ansehnlichere Bauanlage hervorthut, begegnet uns eine besonders reiche Bemalung der gewölbten Laube über der ersten Stiege. War es schon frühe allgemeine Sitte, Heldensagen und biblische Scenen neben einander an die Wände zu malen, so kehren später an der Stelle der ersteren heitere Bilder aus dem gewöhnlichen Landleben, besonders in Bürgershäusern, wieder. Dieses interessante Spiel finden wir auch hier beim Nöbl in Grins. Nahe bei dem einen Fenster erscheint eine flinke Bäuerin mit einer Haube, unter welcher der Hals nonnenartig mit einem Tuche umwickelt ist; die Oberärmel zeigen reiche Aufbauschung. In der einen Hand trägt sie einen Handkorb, in der anderen einen heute unkenntlich gewordenen Gegenstand. Ihr gegenüber hat ein Bauer mit rothem, grün ausgeschlagenem Wams und weiten bauschigen, kurzen Hosen Stellung genommen; er hält eine Garbe mit üppigen Aehren unter dem Arme. Vier leichte Engelgestalten

in durchaus verschiedenem bunten. Gewande beleben darüber das Tonnengewölbe. Sie spielen Musikinstrumente; einer reitet auf einem Delphin, an der Trompete eines anderen hängt eine Waage, ein dritter hat nebst seiner Pfeife auch ein Blümchen in der Hand. Reiche Stengelverschlingungen mit bunten Blumen, Früchten und graziösen Genien dazwischen ziehen sich hier wie an den übrigen Gewölbeflächen hin und bilden im Ganzen eine vornehme Decoration der Decke. An einzelnen Ornamenten macht sich noch eine strengere Stilisirung der Spätgothik bemerkbar. Hie und da wächst eine Blume in ein Gesicht aus, oder zu einem Herzen, neben einem Cruzifixe zur Mondsichel und zur Sonne und nebenbei zu einem Spiegel, einer Sanduhr, einmal erscheinen zwei in sich verschlungene Hände. Neben der genannten Bäuerin ist ein Fuchs dargestellt, wie er einen Esel wiegt. Der Fuchs sitzt auf den Hinterfüssen und setzt mit dem einen Vorderfuss die Wiege in Bewegung, während er mit dem anderen einen nicht mehr deutlichen Gegenstand dem Esel vorhält. Darüber schaukeln sich in den Zweigen der Ornamente ein Papagei und ein Gimpel. Ueber den Boden hin kriecht eine Schnecke, auf deren Gehäuse ein Eichhörnchen Platz genommen hat und mit seinen Vorderpfoten ein Windrad vor sich hält.

Das nächste grössere Wandfeld füllt eine lustige Jagdgesellschaft bis zur Thüre des grossen Zimmers aus; Hasen und Hirsche bilden das gehegte Wild. In dem Gewölbefeld predigt ein Fuchs den Gänsen von einer Kanzel herab, deren Schalldeckel ein Affe besetzt hält, und nebenbei sind Ochs und Esel, eine Schachpartie machend, dargestellt. Rechts von der genannten Thür, über welcher ein Franziskaner-Mönch seine Arme ausspannt und den Eintretenden zu predigen scheint, breitet sich eine gut componirte Anbetung der Könige aus, noch an ältere Bilder dieser Art erinnernd, abschliessend in der Höhe mit einem Fähnrich, dessen Fahne ein Andreaskreuz zeigt, zwischen dessen Balken A B C D — vielleicht in einer Beziehung zum Monogramm des Malers stehend —; ferner ragt aus einer Halskrause ein Schafskopf heraus, der sich in einem Spiegel beschaut.

Räthselhaft erscheint nebenanstehende Scene aus irgend einer weniger bekannten Legende. Da liegt auf dem Rücken ein Mann unter einem mit Messern besetztem Rade; daneben ein blutender Rumpf eines zweiten, während ein dritter soeben unter das Rad hineingezogen wird. Zwei Männer mit Zipfelkappen und in lange Röcke gehüllt stehen bei Seite, so rechte Judengesichter. Auf der anderen Seite kniet neben dem Rade eine holde Frauengestalt mit der Krone auf dem Haupt; hinter ihr steht ein König mit der Königin an seiner Rechten. Merkwürdig ist das Herabstreuen von runden Scheibchen auf die unter dem Rade Liegenden von Seite Gott Vaters, der in der Höhe sichtbar wird. Das Ganze dürfte doch der Legende der hl. Katharina von Alexandrien beizuzählen sein.

Nun folgen nebst den Frauen am Grabe Christi mehrere Einzelheilige und interessante Thiergestalten in den Ornamenten am Gewölbe darüber. Zur Abwechslung folgt ein jugendliches Brautpaar in höchst buntfarbiger einstiger

Landestracht. An einem lustigen Jagdstück daneben ist die untere Randeinfassung bemerkenswerth; dieselbe bilden zwei langgestreckte Gestalten, wagrecht hingelegt, mit den Köpfen einander zugewendet, an den Händen sich gegenseitig haltend; ihr Oberleib, Menschengestalt mit Drachenflügeln, läuft in einen Fischleib aus, an dessen äusserster Schwanzflosse ein beflügelter nackter Genius angefügt ist.

Wo immer wir hinblicken, springt uns in diesem Hause eine übersprudelnde Phantasie aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts entgegen; schade, dass uns weder der Besteller dieser interessanten Bemalung noch deren Meister näher bekannt sind. Aber die Erforschung solcher Fragen liegt noch in der Wiege, so dass nähere Aufklärungen noch immer zu hoffen stehen und nicht zu den Unmöglichkeiten gehören.

Die Bauthätigkeit der ehemaligen Prämonstratenser-Abtei Allerheiligen auf dem Schwarzwalde.

Von **Franz Jacob Schmitt**, Architekt.

Im ersten Bande der Schriften des Alterthumsvereins für das Grossherzogthum Baden, welche im Jahre 1846 in Baden-Baden erschienen, wurde auf Seite 14 und 15 mitgetheilt, dass der Vereinsdirector August von Bayer Reisen nach Lautenbach, Allerheiligen und Sinsheim unternommen habe, um an Ort und Stelle mit Vermessungen begleitete Aufnahmen der Baudenkmale für die Vereinshefte vorzubereiten. Von diesen vermessenen Aufnahmen erschienen in Wirklichkeit aber nur die Zeichnungen der Kirche der ehemaligen Benedictiner-Abtei auf dem Michaelsberge zu Sinsheim, während Allerheiligen und die von dieser Abtei im nahen Renchthale erbaute schöne spätgothische Kirche in Lautenbach eine nach genauen Vermessungen gezeichnete Aufnahme und Herausgabe bis zum heutigen Tage noch nicht gefunden haben.

C. J. von Gulat-Wellenburg gab in seiner Uebersicht der geschichtlichen Baudenkmäler im Grossherzogthum Baden, welche im dritten Jahrgange der Schriften der Alterthums- und Geschichtsvereine zu Baden in Karlsruhe 1848 erschienen, auf Seite 139 folgende Notiz: »Allerheiligen, Eigenthümer: Der Domänen-Fiscus. Ehemalige Cistercienser-Abtei, seit 1803 eine Ruine. Die Erhaltung der malerischen Klostertrümmer verdient alle Beachtung.« Diese Notiz vom Jahre 1848 wurde von Dr. Wilhelm Lotz in seiner 1863 zu Cassel erschienenen Kunsttopographie Deutschlands nachgedruckt, auch hier erscheint Allerheiligen als Cistercienserkloster, während es doch von Prämonstratensern gegründet und diesen bis zu seiner Aufhebung stets gehört hatte. Auch die Angabe Gulat's, welche Lotz gleichfalls nachdruckte, dass Allerheiligen seit dem Jahre 1803 eine Ruine, ist unrichtig. J. B. Kolb berichtet auf S. 14 ff. in seinem 1813 zu Karsruhe erschienenen Lexicon vom Grossherzogthum Baden als Zeitgenosse, dass, obgleich am 6. Juni 1803 Allerheiligen durch einen Blitzstrahl getroffen und hinweggebrannt, doch von der schönen, grossen, aus Quadersteinen erbauten Kirche nur das Dach, wie auch das Holzwerk des Spitzthurmes verbrannt, die vier Glocken geschmolzen, auch die Kreuzgewölbe des Kirchenschiffes hin und wieder Schaden genommen. Somit hätte durch Wiederherstellung des Dachstuhles und entsprechende Eindeckung leicht die

Erhaltung des werthvollen Baudenkmales erreicht werden können. Leider wurden aber im Jahre 1811 Kirche und Abteigebäude von Allerheiligen auf den Abbruch versteigert und erst jetzt machte man das merkwürdige Baudenkmal zur Ruine.

Der verdienstvolle Kunstschriftsteller Heinrich Otte hat Allerheiligen im badischen Schwarzwalde wohl niemals gesehen, sonst hätte er nicht die ehemalige Abteikirche mit Pfeilern, welche vier Dienste gehabt, und mit zwei Nebenchören an der Ostseite des Querschiffes beschrieben. Otte hat in der fünften Auflage seines Handbuches der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters im Jahre 1884 eben ruhig nachgedruckt, was Dr. Lotz in seiner Kunsttopographie 1863 über Allerheiligen irrthümlich geschrieben hatte.

Es ist nicht bekannt, inwiefern sich die Prämonstratenser-Ordensherren an den eigenen Bauten beteiligt haben, doch pflegte einer derselben als »magister operis sive fabricae« Vorsteher des Bauwesens zu sein. Die Conversen, welche eine Kunst verstanden und übten, durften auf kurze Zeit an Weltliche überlassen werden, jedoch nicht zur Anfertigung todbringender Werkzeuge (machinae mortiferae). Norbert, der Stifter des Ordens, hatte die Einrichtung getroffen, dass alle Klöster seiner Regel die Abtei Prämonstrat im Besitzthum Laon als ihr Haupt betrachten sollten, und dass jährlich sämmtliche Aebte und Pröbste der verschiedenen Häuser sich in einem Generalcapitel zu versammeln hatten, wo die gemeinsamen Angelegenheiten besprochen und berathen werden mussten. Entsprechend dieser Vorschrift ist es denn sehr naheliegend, dass die bischöfliche Domkirche in Laon als Vorbild für die Klosterkirchen der Prämonstratenser angesehen wurde. Dies beweist in ganz frappanter Weise die Kirche der Chorherren zu Allerheiligen auf dem Schwarzwalde. Gemein mit der Kathedrale Notre-Dame in Laon hat Allerheiligen die Kreuzesform, den Centralthurm über der Vierung und den geraden Chorschluss, sowie auch die polygone Apside an der Ostseite des südlichen Querschiffsarmes. Planmässig war wohl auch am nördlichen Querschiffsarme eine gleiche Apside, wie die Kathedrale von Laon auch deren zwei am Querhause besitzt, in Allerheiligen kam jedoch die andere nie zur Ausführung. Somit haben wir in Allerheiligen ein Bauprogramm, das ganz dem der Hauptkirche in Laon entspricht, und wenn die sechs weiteren Thurmbauten, welche die Kathedrale ausser dem Centralthurme noch besitzt, in Allerheiligen fehlen, so darf dies bei der Knappheit der Geldmittel, welche den Prämonstratenser-Chorherren des Schwarzwaldes zur Verfügung standen, nicht erstaunen. Die Episcopalkirche von Laon ist am Anfange des 13. Jahrhunderts begonnen und besass ursprünglich eine runde Apside mit Chorumgang. Gegen 1230 wurden eben diese Bautheile niedergelegt und ein gerader Chorschluss an die Stelle gesetzt, welcher heute noch besteht. Der in den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts mit der Restauration betraut gewesene Pariser Architekt Boeswilwald hat die Fundamente der runden Apside und des Chorumganges aufgefunden (siehe Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'arch. franç. Bd. V, S. 168), so dass diese interessante kunsthistorische Frage bei der Kathedrale von Laon entschieden worden ist. Da die Demolirung erst

gegen 1230 stattfand, so kann erst nach dieser Zeit die seitdem mit geradem Chorschlusse versehene Domkirche zu Laon den Prämonstratensern für ihre Kirche in Allerheiligen Muster und Vorbild abgegeben haben. Somit dürfen wir mit Ausnahme der romanischen Vorhalle, welche gleich nach der Gründung Allerheiligens erbaut sein wird, den Plan und die Ausführung des dreischiffigen kreuzförmigen Kirchenbaues selbst als erst nach 1230 entstanden annehmen. Der Centralthurm in Laon hat, in seinen Pfeilerachsen gemessen, eine Weite von 12,25 Meter, und der Centralthurm in Allerheiligen eine Weite von 7,34 Meter, gemäss den an beiden Orten von uns gemachten Aufnahmen. Dem kleinen Maassstabe in Allerheiligen entspricht es denn auch vollkommen, dass die Seitenschiffe hier nicht, wie in Laon, mit oberen gewölbten Emporen versehen worden sind, auch fehlt das dem Bausysteme der hochstrebenden Kathedrale entsprechende Triforium. Voraussetzen dürfen wir aber, dass über dem Doppelfenster im geraden Chorschlusse ein mächtiges Rosenfenster in Allerheiligen ehedem vorhanden, wie solches der Kathedrale in Laon an eben dieser Stelle eine ganz besondere Zierde verleiht. Da das Mauerwerk des Chorschlusses in Allerheiligen leider nur noch kaum auf einen Meter Höhe über dem Fussboden des Kircheninnern heute vorhanden und uns ältere Zeichnungen der Choransicht unbekannt, so sind wir eben gezwungen, die Reconstruction mit Hülfe des grossen Vorbildes in Laon zu bethätigen. Noch vor der bischöflichen Kathedrale Notre-Dame haben die Prämonstratenser in Laon die schöne Abteikirche Saint-Martin im frühgothischen Stile von 1170 ab zu errichten begonnen. Auch hier sehen wir eine dreischiffige, kreuzförmige, gewölbte Basilika mit an der Ostseite des Transeptes ausgebauten Kapellen. Das von Viollet-le-Duc in seinem Dictionnaire de l'arch. franç. Bd. VII, S. 167 mitgetheilte Bausystem des Langhauses entspricht ganz demjenigen, welches wir bei der Pfeilerbildung der Kirche in Allerheiligen festgehalten sehen.

Die Kirche der Prämonstratenser-Abtei Rüti bei Rapperschwyl in der Schweiz entstand als Steinbau von 1214 ab, also gleichzeitig mit Allerheiligen auf dem Schwarzwalde; wie hier ist auch bei der Kirche in Rüti eine westliche mit einem rundbogigen Tonnengewölbe überdeckte Vorhalle und ein gerader Chorschluss zur Ausführung gekommen (siehe Dr. Rahn, Gesch. d. bild. K. in d. Schweiz, Zürich 1876, S. 385), was zusammen wieder auf den Sitz der Ordensstiftung in der Diöcese Laon hinweist. In Rüti fehlt ein Querschiff und damit auch der Centralthurm, dafür ist an der Ostseite der beiden Seitenschiffe je ein viereckiger Thurm angelegt gewesen. Bekanntlich sind bei der Kathedrale zu Laon die Seitenschiffe, sowohl an der Westseite, als auch an den dreischiffigen Querarmen, durch je einen Thurm abgeschlossen. Die Prämonstratenser-Kirchen zu Ilbenstadt in Oberhessen, zu Jerichow bei Tangermünde, zu Germerode unweit Cassel in Hessen und zu Vessera bei Hildburghausen, zu Steingaden bei Schongau in Oberbayern, zu Horpacz, Ocsa, Zsambeck und Klein-Beng bei Gran in Ungarn, zu Tepl bei Eger und Mühlhausen bei Tabor in Böhmen haben jede zwei Westthürme und meist in directer Verbindung mit einer offenen oder geschlossenen gewölbten Vorhalle. Drei Thürme haben die Prämonstratenser-Kirchen zu Kaiserslautern

in der Rheinpfalz und in Merzig an der Saar, die zweichörige zu Knechtsteden bei Dormagen hat wie Allerheiligen einen Centralthurm und ausserdem zwei weitere Thürme am Ostchore, gleich der Abteikirche in Rüti; endlich hat die doppelchörige Kirche der Abtei Arnstein an der Lahn zwei Thürme im Osten und zwei im Westen, also im Ganzen vier Thürme. Auf diese angeführten Baudenkmale gestützt, können wir allgemein behaupten, dass die Prämonstratenser im Anschlusse an die Kathedrale von Laon bei ihren Kirchenanlagen den geraden Chorschluss mehrfach anwandten, gerne Vorhallen herstellten und entweder einen Centralthurm bei Kreuzkirchen oder bei Kirchen ohne Querschiff zwei Façadenthürme, sei es an der Ost- oder an der Westseite, zur Ausführung brachten. Hatten Benedictiner und Cistercienser noch vielfach ihre Gotteshäuser als ungewölbte Basiliken mit Holzbalkendecken hergestellt, so sehen wir die Prämonstratenser den Grundgedanken der Gothik, »gewölbte, feuersichere Steindecken in allen Theilen des Kirchenbaues«, festhalten; war den Cisterciensern durch ihre Ordensregel die Ausführung alles Figuralen und der Thurmbau untersagt, so errichteten die Prämonstratenser, gleich den älteren Benedictinern, häufig Kirchen mit drei und vier Thürmen, wetteifern hierin nicht nur mit den gleichzeitig erbauten Stadtkirchen, sondern auch mit den Episcopalkirchen.

In Allerheiligen lassen sich vier Bauperioden an der Kirche unterscheiden, die erste brachte eine romanische Anlage, und von dieser hat sich die mit rundbogigem Tonnengewölbe überdeckte Vorhalle mit dem Hauptportale, das ebenfalls im Rundbogen schliesst, bis heute erhalten. Gemäss den Formen dieser aussen offenen Vorhalle an der Westseite dürfte ihr Entstehen in den Anfang des 13. Jahrhunderts, also in die Zeit gleich nach der Gründung des Chorherrenstiftes, zu setzen sein. In der zweiten Bauperiode entstand die jetzt noch sichtbare Kreuzkirche mit geradem Chorschlusse und ebensolchem Abschlusse der zwei Querarme, mit dem viereckigen Centralthurme, einem dreischiffigen, aus drei Jochen bestehenden Langhause, Alles mit Kreuzgewölben auf Steinrippen in der Zeit nach 1230 im frühgothischen Stile ausgeführt. In der sich hieran schliessenden dritten Bauperiode entstand die mit fünf Seiten des regelmässigen Achtecks an der Ostseite des südlichen Querarmes ausgebaute auf Steinrippen gewölbte Kapelle, sie dürfte in den ersten Decennien des 13. Jahrhunderts errichtet sein. In dieser polygonen Apside auf der Epistelseite der Kirche stand, der Vorschrift und Sitte gemäss, der Altar »ad omnes sanctos«. Die Gliederung der Dienste und die Profilirung der Gewölberippen dieser ausgebauten Kapelle ist die gleiche wie am frühgothischen Chore der St. Galluskirche in Ladenburg am Neckar. Im Jahre 1470 zerstörte ein verheerender Brand das Prämonstratenser-Stift Allerheiligen, namentlich das dreischiffige frühgothische Langhaus der Kirche, und der an dessen Südseite wohl damals schon vorhandene Kreuzgang wurde derart beschädigt, dass diese Theile neu erbaut werden mussten, wodurch wir die vierte Bauperiode veranlasst finden. Das frühgothische Langhaus war als Hochkirche construirt, wie heute noch an den betreffenden Oeffnungen der Seitenschiffe nach dem Querhause ersichtlich ist; der spätgothische Neu-

bau wurde nach 1470 als eine Hallenkirche, gegen vorher also mit erhöhten Seitenschiffen, hergestellt. Ganz vollkommen ist aber die Construction der Hallenkirche nicht ausgefallen, da die Kämpfer der zwei Abseiten nahezu einen Meter tiefer, wie der Kämpfer der Mittelschiffgewölbe, angelegt wurden. Der Grund, warum man die zwei Seitenschiffe erhöhte, dürfte wohl darin zu finden sein, dass die Chorherren dem an der Südseite neu auszuführenden gewölbten Kreuzgange ein oberes Geschoss geben wollten. Daher erklärt es sich denn auch, dass die Fenster des südlichen Seitenschiffes erst hoch oben in der auf Consolen ruhenden Gewölberegion angeordnet werden konnten und zum Theile nur aus kleinen Rosetten bestanden. Während man die Dienstbündel an den Aussenmauern des nördlichen Seitenschiffes vom frühgothischen Kirchenbaue fortbestehen liess, wurden dieselben am südlichen Seitenschiffe einfach ausgebrochen; man legte nämlich die alte, frühgothische Mauer bis zum Funda mente nieder und führte die neue ohne Dienste ganz kahl, als ungegliederte, geschlossene Mauer auf, liess sogar die äusseren Strebepfeiler weg, um den gewölbten Kreuzgang längs dem Seitenschiffe ohne jede Unterbrechung hinführen zu können. Chor und Querschiff mit Vierungsthurm waren beim Brande von 1470 und wohl auch beim späteren Brande vom Jahre 1555 unversehrt geblieben; so erlitten diese Bautheile keine Veränderung und sind dadurch in ihrer ursprünglichen frühgothischen Construction bis auf unsere Tage erhalten worden.

Der mit vier Wasserspeiern versehene, über quadratischem Grundrisse errichtete steinerne Centralthurm besass die Glockenstube und darüber einen sehr schlanken, aus Holz gezimmerten und mit Schiefer eingedeckten achtseitigen Helm; das Steingewölbe der Vierung lag, wie beim Centralthurme der Oppenheimer Catharinenkirche und dem Glockenthurme der Prämonstratenser-Kirche zu Kaiserslautern, in gleicher Kämpferhöhe mit den übrigen Gewölben des Mittelschiffes. Die in Allerheiligen vorherrschende Bogenform ist die eines Spitzbogens, dessen Mittelpunkte nicht sehr weit von der Hauptachse liegen. Die Pfeiler des frühgothischen Kirchenbaues sind reichlich mit Halb- und Dreiviertelsäulen besetzt, welche überall den durchgeführten Gurtbogen, Ortbogen und Gewölberippen entsprechen. Die Gewölberippen in Allerheiligen (ausgenommen die der späteren mit fünf Seiten des regelmässigen Achteckes hergestellten Apside) zeigen das einfachste Profil, welches die gothische Baukunst kennt, es sind kantige Rippen, die aus drei Platten und zwei Schrägen sich zusammensetzen. Dasselbe Profil finden wir auch bei den Steinrippen der mit Allerheiligen in stetem Zusammenhange befindlichen Prämonstratenser-Kirche St. Nicolaus in Hagenau. Das in Rede stehende kantige Rippenprofil hat vor den später üblichen reichgegliederten den Vorzug, dass es sich mit jedem gewünschten Ornamente leicht auf den fünf geraden Flächen bemalen lässt, und erklärt sich hieraus auch seine häufige Anwendung bei der italienischen Gothik und soll hier nur an San Francesco in Assisi erinnert werden. Die Capitelle der Dienste sind zum Theil in schlichter Kelchform mit der Bestimmung, aufgemaltes Ornament zu erhalten, zum Theil mit geschmackvollen sculptirten frühgothischen Blumen und Pflanzen ge-

schmückt. Auch in der Formation der Fenster und der Strebepfeiler mit der oberen Abdeckung in Satteldachform mit vorderen, durch Maasswerk gezierten Giebeln und diese krönenden Kreuzrosen kündet sich die frühgothische Baukunst an. Die grösseren Fenster, wie das noch in der Aussenmauer des nördlichen Querschiffarmes theilweise erhaltene, hatten einen Mittelpfosten und Nasen in den Spitzbogen; ebenso haben die vier schmalen Fenster der kleinen Apside am südlichen Querschiffarme Nasen im unteren Spitzbogen und darüber einen Dreipass, somit eine Detailbildung, wie sie sich ganz ebenso am Gotteshause der Prämonstratenserinnen zu Altenberg bei Wetzlar an der Lahn findet, welche um das Jahr 1267 als einschiffige, gewölbte Kreuzkirche von deren erster Aebtissin Gertrudis, gestorben 1297, Tochter der hl. Elisabeth, erbaut worden ist.

An der Nordseite des Chorraumes befanden sich auf je drei gekuppelten Säulchen und an der Südseite auf je vier gekuppelten Säulchen Blendarcaden, deren Bogen in Kleeblattform mit zierlichster Laubfüllung versehen war, auch die Capitelle der 14 Säulchen hatten reichen Blattschmuck. Die dreitheilige Blendarcade auf der Epistelseite war ehedem der Probststuhl der Kirche. Bei den Chorherrenstiften war es liturgische Vorschrift, dass der Vorstand des zum Chorgebete versammelten Convents in einem besonderen Betstuhle sass, stand und kniete. Für jeden Festcyclus diente ein besonderer Stuhl, daran befand sich die bildliche Darstellung von einer der drei Personen der Gottheit, und der Probst oder Abt begab sich daher in den dem Festcyclus (Weihnachten — Ostern — Pfingsten) des Kirchenjahres bezüglichen Chorstuhl (siehe F. Mone, Die bildenden Künste im Grossherzogthum Baden. Karlsruhe 1887. Bd. 18, S. 81). In der viertheiligen Blendarcade auf der Evangelienseite haben wir offenbar die Chorstühle der vier Geistlichen, in monumentaler Weise mit dem Kirchenbau selbst verbunden, vor uns, denn es steht urkundlich fest, dass Allerheiligen bei seiner Gründung nur aus dem Probst (Allerheiligen wurde erst im Jahre 1657 zur Abtei erhoben) und vier weiteren Geistlichen bestand, und darum hat denn auch das alte Siegel des Stiftes nur fünf knieende Brüder zur Darstellung gebracht. Leider ist von der Mittelsäule an der inneren Ostwand des Chorraumes, welche ehedem eine zweibogige Blendarcade gestützt, nur noch der Sockel und die Basis erhalten, Schaft, Capitell und alles Obere aber spurlos verschwunden.

Figürlich sculptirte Zierden haben sich in den auf uns gekommenen Ruinen von Allerheiligen nur bei den Schlusssteinen der Rippengewölbe erhalten, einer derselben zeigt auf grosser, runder Sandsteintafel von 47 Centimeter Durchmesser das Bild eines segnenden Christus, Majestas Domini, und an den vier Seitenabtheilungen, also zwischen den anlaufenden vier Diagonalrippen, die vollrund gearbeiteten Köpfe (das gleiche Motiv findet sich bei den Kreuzgewölben des Langhausmittelschiffes im Strassburger Münster) der vier Evangelisten, welche heute auf dem Erdboden des unbedeckten Kircheninnern ungeschützt liegen. Vom spätgothischen Kreuzgange hat sich auch noch ein Schlussstein bis jetzt erhalten, auf ihm ist das Lamm Gottes mit der Fahne innerhalb eines Dreipasses in Sculptur zur Darstellung gebracht. Sofern nicht

bald die Verbringung dieser werthvollen Sandsteine mittelalterlicher Kunst nach den hiefür bestimmten Grossherzoglichen Vereinigten Sammlungen in Karlsruhe veranlasst wird, dürfte in wenigen Jahren deren Vorhandensein kaum mehr zu erwarten sein.

Von den Conventsgebäuden haben sich nur wenige Reste erhalten; vier Joche des spätgothischen Kreuzganges lassen sich an der Aussenmauer des südlichen Seitenschiffes heute noch genau feststellen, ebenso sind die Mauern des ehemaligen Capitelsaales noch zu sehen, es war ein Raum von quadratischer Grundfläche, wohl gewölbt, und dürfte eine Reconstruction von neun Kreuzgewölben auf vier freistehenden Säulen der ganzen Anlage entsprechen. Der Kreuzgang zog vor dem Capitelsaale und der Sacristei entlang; diese lag unmittelbar am südlichen Arme des Querschiffes, noch heute sind die zwei Portale an der Aussenmauer der Kirche zu sehen. An der Südseite des Conventes lag wohl das Refectorium, daneben die Küchen und Treppen einerseits zum Keller und andererseits zum oberen Geschosse, wo Dormitorium, Bibliothek und Studirsäle sich befunden haben müssen. Wir haben somit eine ganz regelmässige Bauanlage in der ehemaligen Prämonstratenser-Abtei Allerheiligen vor uns, welche sich um den im Grundrisse ein Rechteck bildenden Kreuzgang gelegt hat.

Aus den vorstehenden Mittheilungen dürfte sich ergeben, dass die Abtei Allerheiligen auf dem Schwarzwalde zu den bedeutendsten Baudenkmalen gehört, welche die Prämonstratenser in Deutschland zur Ausführung gebracht; und wie das Chorherrenstift als Pflegerin der Wissenschaften sich weithin berühmt gemacht, so ist es ihm auch durch sorgfältige Ausübung bildender Künste gelungen, sich hervorragend zu bethätigen; es möge nur an die von Allerheiligen in den Jahren 1471 bis 1483 durch Meister Hartwig erbaute schöne, gewölbte Pfarrkirche zu Lautenbach im Renchthale (wie Allerheiligen selbst im ehemaligen Sprengel des Bischofs von Strassburg gelegen) mit ihren Schätzen an Glasgemälden und kostbaren Flügelaltären (siehe Dr. Wilh. Lotz, Kunsttopographie Deutschlands, II. Bd., S. 239) erinnert werden.

Die älteren frühgothischen Theile der Kirche zu Allerheiligen schliessen sich würdig den bekannten Baudenkmalen zu Gelnhausen und Marburg, zu Wimpfen im Thal und der Liebfrauenkirche in Trier, wie auch der Benedictiner-Abteikirche in Weissenburg an und vervollständigen in trefflichster Weise eine Bauperiode, welche für jeden Freund der vaterländischen Kunst einen so hohen Werth und ein so grosses Interesse mit vollstem Rechte in Anspruch nimmt.

Ein wiedergefundenes Altarwerk Hans Baldung's.

Zu den Hauptzierden des Münsters zu Freiburg im Breisgau gehörte einst jenes Altarwerk Hans Baldung's, welches der Ritter Johann Schnewlin für seine Capelle stiftete. Dasselbe befand sich zur Zeit, als Heinrich Schreiber 1820 die Geschichte und Beschreibung des Münsters zu Freiburg im Breisgau veröffentlichte, nicht mehr an Ort und Stelle, sondern in der zweiten Kaiser-capelle und wird von dem verdienten Verfasser also beschrieben:

»Es besteht aus einem vorwärts in ein Dreieck auslaufenden Mittelstücke, zwei Thüren, und zwei hinter denselben angebrachten kleineren unbeweglichen Flügeln. Das Mittelstück, eine Holzschneidearbeit, enthält Maria mit dem Kinde auf gefaltetem Reisig sitzend; ihr zur Seite schläft Joseph. Die Bilder sind gefasst und bemalt, aber haben schon bedeutend gelitten. Der Hintergrund, gleichfalls bemalt, stellt auf der einen Seite eine Stadt mit der Aussicht auf einen See vor; auf der anderen aber Rosengebüsch, auf dem sich buntfarbige Vögel wiegen. Die Thüren enthalten von innen auf der einen Seite die Taufe Christi im Jordan, auf der anderen den Evangelisten Johannes in der Begeisterung, von aussen aber die Verkündigung Mariä. Auf den mehr zurücktretenden kleinen Flügeln sind die Bilder Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten dargestellt. An dem Untersatze findet sich rechts das Wappen der Familie Schnewlin, links der knieende Stifter.«

Wenn wir nun die Geschichte des Altarwerkes weiter verfolgen, so ist in aller Kürze Folgendes anzuführen: Zwischen 1820 und 1834 muss das Werk auseinander genommen worden sein, denn in dem letztgenannten Jahre verfertigte Glänz für die Bilder der Innenseite der Flügel (Taufe Christi und Johannes auf Pathmos) eine gothische Einfassung. Diese zwei Bilder befinden sich, wie ich bereits in der Zeitschrift für bildende Kunst 1890, S. 246 ff. anführte, noch in der zweiten Kaisercapelle.

Was ist aber aus den übrigen Bildern und aus der Holzsculptur geworden? Glänz arbeitete in demselben Jahre (1834) auch für die Bilder der Aussenseiten, also für die Verkündigung (zum Theil von Baldung eigenhändig ausgeführt), eine gothische Einfassung. Diese Bilder schmückten den Altar der Capelle der Edlen von Blumenegg und wurden 1880, als an ihre Stelle die von der Kaufmannscongregation gestifteten Bilder Lutz's traten, entfernt und

nach der Domcustodie gebracht, wo sie heute noch aufbewahrt werden; aus einem Versehen sind diese, dem Verfasser seit drei Jahren bekannten Bilder in seinem Verzeichnisse der Gemälde Hans Baldung's (Strassburg, J. H. Ed. Heitz [Heitz und Mündel] 1894) unerwähnt geblieben.

Mit Freuden wird nun gewiss allerseits die Nachricht begrüsst werden, dass auch das Mittelstück des Altars, eine feine Holzschnitzerei mit dem dazu gehörigen bemalten Hintergrunde auf dem Speicher der Domcustodie in wohl erhaltenem Zustande von uns aufgefunden worden ist. Somit fehlen nur noch die Predella und die zwei feststehenden Bilder der beiden Johannes. — Ich behalte mir vor nächstens darüber Näheres zu berichten.

G. v. Térey.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst, gesammelt und erläutert von **Julius von Schlosser.** (IV. Bd. der neuen Folge der »Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit« mit Unterstützung des Oesterr. Unterrichtsministeriums begründet von Eitelberger, fortgesetzt von Ilg). Wien, Carl Graeser 1892. 8°, XVI und 482 Seiten.

Der Standpunkt, den die heutige Kunstforschung der karolingischen Kunst gegenüber einnimmt, ist ein wesentlich anderer, zweifellos höherer, als der den man vor etwa einem Jahrzehnt hatte erreichen können. Auffallende Lücken in der Kenntniss der Denkmäler und der schriftlichen Quellen sind im Laufe des jüngsten Decenniums ausgefüllt worden. Ueber das erweiterte und vertiefte Studium der karolingischen Denkmäler hoffe ich nächstens berichten zu können. Bezüglich der besseren Erkenntniss der Schriftquellen sei heute auf J. v. Schlosser's Verdienste hingewiesen, die hauptsächlich in dem Buche zum Ausdruck kommen, das hier zu besprechen ist. Schlosser's Veröffentlichung umfasst den Zeitraum von Pippin bis ungefähr zu Heinrich I. und bringt alles Wesentliche bei (neben vielem Unbedeutenden), was sich bei Muratori in den Scriptores rerum italicarum, in den Monumenta Germaniae, bei De Migne, Böhmer und bei vielen Anderen findet. Die ausgezogenen Stellen sind in Gruppen gebracht, die sich aus dem Inhalt der einzelnen Quellen ergeben. Im Eintheilen ist nun Schlosser gerade kein Meister. Der erste Theil behandelt »Architektur und Kleinkunst«, der zweite »Malerei und Plastik«, was schon an und für sich zu Verwirrungen Anlass geben muss. Dann aber liest man staunend, dass sich der »Malerei und Plastik« unterordnen: 1. »Allgemeines«, 2. »Ikonographie«, 3. »Der Malerei verwandte Techniken« als »A. Allgemeines, B. Miniaturkunst .... C. Metallarbeit«. In der Abtheilung »der Malerei verwandte Teckniken« findet man eine Stelle (Nr. 1045) aus den libri Carolini, die sich augenscheinlich auf das bezieht, was sonst gerade heraus Miniaturmalerei (seltener Buchmalerei) genannt wird. In demselben Abschnitte beziehen sich noch viele andere und noch dazu sehr wichtige Nummern auf Miniaturmalerei. Warum diese Art von Malerei nur unter die »der Malerei verwandten Techniken« gehören soll und nicht wirkliche Malerei sein darf, bleibt unklar. Was diese zweifellosen Fehler in der Anlage

betrifft, so scheint Schlosser hierin vom alleinseligmachenden Institut für österreichische Geschichtsforschung beeinflusst zu sein, dessen Zusammenhang mit der Schlosser'schen Arbeit im Vorwort wenigstens im Allgemeinen erwähnt wird. In dem genannten Institut aber hat man in vielen Fragen der Kunstwissenschaft noch sehr viel zu lernen — sehr viel!

Das Einzelne im Buch ist in den meisten Fällen sauber gearbeitet, womit ja ein gewisser Werth der Publication auch schon gegeben ist. Zudem machen die fünf Register das zum Theil wieder gut, was in der allgemeinen Anlage verfehlt ist. Die Register bringen Ordnung in das Ganze und sind, nach den Stichproben zu schliessen, die ich gemacht habe, zuverlässig. Dr. *Th. v. Fr.*

Württembergische Künstler in Lebensbildern von Dr. **August Wintterlin.** Mit 22 Bildnissen in Holzschnitt. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart, Leipzig, Berlin, Wien, 1895. 8°. 498 Seiten.

Der verdienstvolle Stuttgarter Bibliothekar, dem die schwäbische Kunstgeschichte schon so manche Förderung verdankt, hat in obigem Werke die Biographien von 40 Künstlern veröffentlicht, welche in Württemberg thätig gewesen sind. Es befinden sich darunter Namen von weiterem, theilweise europäischem Rufe, und der Verfasser sieht sich zu dem Hinweise berechtigt, dass in Württemberg doch ein reicheres Kunstleben geblüht hat, als von Fremden und Einheimischen gewöhnlich angenommen wird. Dass die Lebensbilder mit grösster Sorgfalt, wobei mannigfaltige Irrthümer berichtigt werden, und mit wohlthuender Frische und Kunstliebe geschrieben sind, braucht man bei Wintterlin kaum eigens hervorzuheben.

Die Auswahl beschränkt sich auf verstorbene Künstler.

Den Anfang macht der ausgezeichnete Baumeister Heinrich Schickhardt (1558—1634). Der seiner Zeit einflussreiche, aus Luneville stammende Zopfmaler N. Guibal (1725—1784) repräsentirt hauptsächlich das 18. Jahrhundert. Der vortreffliche Kupferstecher J. G. Müller (1747—1830), die Bildhauer Ph. J. Scheffauer (1756—1808) und J. H. Dannecker (1758—1841), der berühmte Schöpfer der Ariadne, und der Maler E. Wächter (1762—1852) wurzeln im 18. Jahrhundert, gehören aber auch noch dem 19. Jahrhundert an, während der Maler Chr. G. Schick (1776—1812) in der Hauptsache in dieses fällt. Interessant ist der Nachweis Wintterlin's, dass Schick im Jahre 1776 und nicht 1779, wie bisher zumeist angenommen wurde, geboren ist. »Es fällt darum alles weg, was man sich von einer überraschend frühen Entfaltung seines Talents eingebildet hatte, und wenn seine Biographen bisher den tragisch vorzeitigen Hingang des Dreiunddreissigjährigen beklagt hatten, so mögen wir uns jetzt damit trösten, dass ein gütigeres Geschick ihm wenigstens nahezu sechsunddreissig Lebensjahre gegönnt hat.« Bei dem Schlachten- und Bildnissmaler J. B. Seele (1774—1814) macht der Verfasser die Bemerkung, dass Württemberg dazumal nicht bloss an der classicistischen Richtung der Malerei (Wächter, Schick etc.), sondern auch an der Unterströmung Antheil hat, die die Darstellung des wirklichen Lebens nicht aufgeben wollte. Wie die Adam, Hess u. A. in München, so wirkten am Neckar Pflug, Steinkopf, Seele und

Schnizer. Der Kupferstecher Fr. Müller (1782—1816), der Interpret des sixtinischen Madonna, war der grössere Sohn des genannten J. G. Müller. Die Historienmaler J. A. Gegenbaur (1800—1876) und B. Neher (1806—1886) hielten noch bis nahe an unsere Zeit die Fahne der Idealismus hoch. Als Architekt ragt der einflussreiche Chr. F. Leins (1814—1892) hervor.

W. Schmidt.

Geschichte der Kunst im Gebiete der Provinz Posen. Von **Hermann Ehrenberg.** Berlin 1893. Verlag von Wilhelm Ernst u. Sohn. 8°. S. 204.

Die Provinz Posen nimmt innerhalb der preussischen Monarchie eine Sonderstellung ein. Die slavische Bevölkerung hat es bis heute hier verstanden, sich Sprache und Lebensgewohnheiten in zäher Ausdauer zu erhalten und erfolgreich gegen jede Germanisirung zu vertheidigen. Der Kampf zwischen dem polnischen und deutschen Element ist hier nie erloschen. Eine Arbeit nun, welche über die culturelle Entwicklung dieses uns räumlich nahen, aber geistig desto ferneren Gebietes Aufschluss gibt, welche die Geschichte der dortigen Kunstdenkmäler behandelt, kann des allgemeinen Interesses sicher sein; auch aus dem Grunde, weil bisher eine solche Darstellung fehlte, und wir nur auf wenige, meist von Mitgliedern der Krakauer Akademie in polnischer Sprache abgefasste Monographien einzelner Denkmäler angewiesen waren. Diesem Mangel ist durch die vorliegende Arbeit abgeholfen worden. Sie ist keine Inventarisation, keine trockene Aufzählung des vorhandenen Materials; sie bietet vielmehr auf Grund umfassender archivalischer Studien, eingehender Kenntniss der polnischen Litteratur und Sprache ein anschauliches Bild der culturellen und künstlerischen Verhältnisse bis zum Schluss des 18. Jahrhunderts. Der Verfasser bemüht sich, »nationale Eigenarten und Sonderheiten zu entdecken« und denselben gerecht zu werden; aber es ist ihm selten im Verlauf der Schilderung möglich gewesen, das Vorhandensein einer solchen national-polnischen Kunst constatiren zu können. Deutschland und Italien, jenes vor Allem im Mittelalter und im 18. Jahrhundert, dieses im 16. und 17. Jahrhundert, sind die für die polnischen Gebiete bestimmenden Factoren, ihren wechselseitigen Einflüssen verdanken auch die Kunstdenkmäler der Provinz Posen ihr Entstehen.

Aus romanischer Zeit stammen einige wenige steinerne Kirchen- und Klosterruinen, die auf engem Gebiet, in Kujawien, vereinigt sind. Das bedeutendste Denkmal dieser Periode bilden die berühmten Erzthüren am Dom zu Gnesen, Erzeugnisse niedersächsicher Kunst. Die gothische Zeit bringt den Ziegelbau, doch nüchtern und mit geringer Verwendung von schmückenden Formsteinen, wie wir sie an den märkischen Kirchen finden, in zahlreichen Gotteshäusern zur Anwendung, unter denen der Dom zu Gnesen, das polnische Nationalheiligthum, besondere Beachtung verdient. Hier befindet sich auch ein Werk des Veit Stoss, die Grabplatte des Erzbischofs Olesnicki; zehn andere bronzene Grabplatten des 15. und 16. Jahrhunderts in verschiedenen Posener Kirchen, in Samter und Buk werden vom Verfasser Peter Vischer selbst, seinen Söhnen oder seiner Giesshütte im Allgemeinen zugeschrieben.

Bei dieser Vertheilung folgt er dem Ergebniss der Bergau'schen Forschung und dem einer neueren Specialstudie (Kohte in einem Vortrag in der Sitzung der Historischen Gesellschaft für die Provinz Posen. 8. November 1892). Bei der Berührung derartiger kunstkritischer Fragen macht sich der Mangel jeglicher Abbildung besonders wenig angenehm geltend.

Im zweiten Capitel, das dem 16. Jahrhundert gewidmet ist, gibt Ehrenberg eine lichtvolle Schilderung der Renaissancebewegung. Die neue Kunstweise verdankt in den polnischen Landen ihr Aufblühen dem Hof, dem hohen Adel und dem Clerus. Nicht der Bürgerstand oder die Slachsa, der niedere Adel, sind wie in Deutschland die Hauptträger der neuen Bewegung; das polnische Volk in seiner Gesammtheit verharrt weiter in stumpfer Lethargie, während am glänzenden Hof Sigismund's I. und seiner Gemahlin, einer Tochter des G. Galeazzo Sforza, italienische Gelehrte und Humanisten, wie Philippo Buonacorsi, Architekten und Bildhauer willkommene Aufnahme finden (vergl. den Aufsatz von Sokolowski im Repertorium. 1885. Bd. VIII. S. 411 ff.). So kommt es, dass sich die Renaissancekunst hier nicht wie anderwärts mit der einheimischen Kunst, mit der Gothik, mischt; unvermittelt wird sie vom Auslande eingeführt und bleibt desshalb auch dem Volk fremd, eine Kost für die vornehmen ästhetischen Feinschmecker. Solche Förderer italienischer Kunst sind z. B. der Erzbischof Johann Laski oder der Starost Lukas Gorka, deren prachtvolle Marmorgrabmäler, in der Mitte des Jahrhunderts in Posen, Kosten und Gnesen von Giovanni Fiorentino u. A. errichtet, zu den hervorragendsten Renaissancearbeiten diesseits der Alpen gehören. Das malerische Rathhaus von Posen mit seinen Loggien und Fresken erinnert an die communalen Gebäude der lombardischen Städte, der Heimath seines Erbauers, des Giovanni Battista del Quadro, der im Jahre 1550 vom Rath der Stadt als Baumeister angestellt wurde. Während die Baukunst vollständig italienischen Charakter aufweist, bleibt das Kunstgewerbe in deutschen Händen. Die Goldschmiede und Plattner, welche bemerkenswerth sind, tragen meist deutsche Namen.

Im 17. Jahrhundert erstarkt zwar im Westen und Süden des Landes das deutsche Element und mit ihm deutsche Kunst und deutsches Handwerk; eine Folge der von protestantischen Adligen ins Leben gerufenen Einwanderung betriebsamer Schlesier und Brandenburger, während sonst die hervorragenderen Denkmäler der Zeit vollständig von Italien beeinflusst bleiben; vor Allem macht sich dies in der Baukunst bemerkbar. Vignola und Palladio sind die Meister, auf die man schwört, und auch Architekten polnischer Nationalität, wie Bartholomäus Wasowski, wandeln ganz in ihren Fusstapfen. Die Klosterkirche zu Gostyn erscheint als eine directe Nachahmung von S. Maria della Salute in Venedig und das Tabernakel über dem Grabe des hl. Adalbert in Gnesen ist nur eine Verkleinerung des Bernini'schen in Rom.

Mit dem Auftreten der sächsischen Könige findet wiederum ein Erstarken des deutschen Elements und seines Einflusses statt. Wenn auch das Land in vollständiger Auflösung begriffen ist, so herrscht doch nicht nur am Königshof zu Warschau, wo Schlüter, Eosander v. Göthe und Pöppelmann Spuren ihrer Wirksamkeit zurückgelassen haben, sondern auch auf den Besitzungen

und Schlössern einiger Magnaten ein reges künstlerisches Leben, und dieses trägt jetzt vollständig deutschen Charakter. Ein Beispiel hierfür bietet Reisen, die Residenz des Fürsten Alexander Josef Sulkowski, welcher mit einer Freiin v. Stein vermählt war. Ehrenberg hat vom jetzt lebenden Fürsten Sulkowski die Erlaubniss erhalten, das Familienarchiv zu benutzen, und ist somit in der Lage, die glänzende Hofhaltung zu schildern, wo deutsche Architekten, Bildhauer, Maler und Schauspieler Beschäftigung fanden. Die Bauten und Sculpturen zu Reisen, Lissa und Luschwitz können zwar auf den Namen hervorragender Kunstwerke keinen Anspruch machen; sie sind nichts weiter wie Arbeiten deutscher handwerksmässiger Tüchtigkeit. Durch König Stanislaus Poniatowski tritt wiederum eine Verstärkung des italienischen Elementes ein. Pompeo Ferrari baut die imposante Kirche zu Owinsk bei Posen; Bartolommeo Bellotto malt am Warschauer Hofe. Neben ihm sind auch die Leistungen nationalpolnischer Maler, wie die Gemälde des tüchtigen Franz Smuglewicz in der Kirche zu Tremessen und im Schloss von Dobberschütz erwähnenswerth. Sie zeichnen sich schon durch jenes malerische Empfinden für die Farbe aus, das wir als hervorragendsten Zug der modernen slavischen Maler bewundern.

Den Schluss bildet eine Schilderung der traurigen wirthschaftlichen Zustände des Landes vor der preussischen Occupation in der ersten Theilung Polens im Jahre 1772. Industrie und Handel lagen darnieder, und es wird besonders hervorgehoben, dass auch auf polnischer Seite die Erkenntniss hierfür nicht fehlte, und der Versuch gemacht wurde, das Land zu heben, Industrie und Kunstgewerbe neu zu beleben. Eine Schöpfung dieser Art war die vom Fürsten Czartoryski gegründete Porzellanfabrik in Korzec.

Die Beilagen umfassen 36 Urkunden, welche bis auf zwei sämmtlich dem 16. Jahrhundert angehören und interessante Documente für die Renaissancebewegung in den polnischen Landen abgeben. (Briefe des Herzogs Albrecht von Preussen an Andreas Gorka, Acten über den Posener Rathhausbau u. a. m.). Ein Orts- und Personenregister erleichtert die Benutzung des Buches, dessen Werth wir nicht besser wie durch eine kurze Inhaltsangabe würdigen zu können glaubten. Einige Male vermissten wir die genaue Kenntniss von Denkmälern, deren Bedeutung wohl ein eingehenderes Studium, wie die Bekanntschaft mit einer »schlechten Abbildung« verlangt hätte. Das Schloss der Leszczynski in Goluchow z. B. ist, theilweise erhalten, der einzige im Renaissancestil errichtete Herrensitz der Provinz, »wie er vornehmer und bedeutender für eine landsässige Edelmannsfamilie nicht gedacht werden kann«, und hätte aus diesem Grunde wohl eine Besichtigung gelohnt. Dasselbe gilt von der interessanten Grabcapelle zu Radlin und der Philippinerkirche von Gostyn, welche Bauwerke der Verfasser gleichfalls nicht gesehen hat. *Fr. Sarre.*

Malerei.

Silv. Marco Spaventi, Vittor Pisano detto Pisanello. Pittore e Medaglista Veronese della prima metà del Secolo XV°. Verona, edit. Pozzati 1892. pp. 69 con fig. in-4°.

Das Vorhaben des Verfassers, in seiner — wie es scheint — Erstlings-

arbeit (denn wir sind bisher seinem Namen in der kunstgeschichtlichen Litteratur nicht begegnet) alles bisher über den grossen Veroneser Meister bekannt Gewordene zusammenzutragen, ist gewiss mit Freude zu begrüssen. Hat doch unser Wissen über Pisanello in den letzten Jahren einerseits durch die archivalischen Entdeckungen von Müntz, Venturi, Rossi, Gnoli u. A., sowie durch die Bilderfunde von Bode, Tschudi und Venturi ganz unerwartet ergiebige Bereicherung erfahren, und ist andererseits dieser Zuwachs an neuen Thatsachen an so verschiedenen Stellen, zum Theil in schwer zugänglichen Zeitschriften und Gelegenheitspublicationen verstreut, dass es allen Freunden des Meisters nur sehr angenehm hätte sein müssen, das gesammte Material in einer Publication zu besitzen. Leider wird dieser Wunsch durch die vorliegende Schrift nicht ganz erfüllt. Ihr Verfasser ist in der Mittheilung des Materials insofern nicht consequent vorgegangen, als er wohl die meisten der neuerdings bekannt gewordenen Urkunden ihrem vollen Wortlaute nach abdruckt, bei einigen sich aber dann doch wieder mit der blossen Quellenangabe begnügt. Ueberhaupt zeichnet sich seine Schrift in dieser letzteren Richtung durch unpräcise Angabe der litterarischen Nachweise aus. Was fängt der Leser z. B. mit der S. 8 gegebenen Quellenangabe: »Archivio Veneto« für einen Beitrag Venturi's an, wenn ihm nicht sonst anderswoher bekannt ist, dass man ihn im 30. Bande jener Zeitschrift zu suchen habe? Leider ist die Unart flüchtiger Citate und Nachweise keine Besonderheit unseres Verfassers; bei gar vielen seiner schriftstellernden Landsleute hat der gewissenhafte und auf reinliche Arbeit haltende Forscher sich mit ihr, oft unter grossem Zeitverlust, auseinanderzusetzen. Auch in der fehlerhaften Wiedergabe der Eigennamen, die jenseits der Alpen beliebt ist, macht der Verfasser keine Ausnahme. Ist es denn leichter, weniger zeitraubend oder dem italienischen Sprachgenius angemessener, statt Crowe, Tschudi, Eastlake, Bamberg, die sonderbaren Namengebilde Crovv, Tscudi, Earlake, Bambery zu substituiren? Auch hier ist Genauigkeit die Höflichkeit der Schriftsteller! —

Unter den schriftlichen gleichzeitigen oder wenig spätern Zeugnissen für das Ansehen Pisanello's (die Spaventi alle nach Bernasconi, Cavattoni, Friedländer u. A. per extensum wiedergibt) sind, wenn auch nicht völlig neu, doch weniger bekannt als die übrigen, die beiden Sonette Ottaviano Ubaldini's della Carda, eines Neffen Federigo's von Montefeltre (sie sind schon früher in Dennistoun's Memoirs of the Dukes of Urbino, London 1851 veröffentlicht worden), die merkwürdiger Weise nur den Maler, ihn aber überschwänglich preisen; ferner die beiden ursprünglich von Venturi im Kunstfreund I, 19 abgedruckten Sonette des Ulisse Aleotti, die von einem Wettkampf zwischen Pisano und Jac. Bellini berichten, in dem der erstere unterlag, trotzdem er als seinen Einsatz dazu das Porträt Lionello's d'Este gemalt hatte, das heute in der Raccolta Morelli zu Bergamo bewahrt wird. — Aus der S. 22 enthaltenen Bemerkung, der Verfasser wisse nicht, wo sich das von Tschudi wieder aufgefundene früheste Bild Pisanello's, die Madonna vom Jahre 1406 aus dem Besitz Dal Pozzo's befinde, ist zu entnehmen, dass er den Aufsatz W. Bode's im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, Bd. VI (1885), S. 10—22

nicht kennt, eine Beobachtung, die übrigens ihre Bestätigung findet in der mehr als flüchtigen Art, womit er S. 51 in kurzen sieben Zeilen über die beiden von Bode entdeckten und am genannten Orte näher behandelten Bilder, die Anbetung im Berliner Museum und den hl. Eustachius bei Lord Ashburnham, hinübergeht. Offenbar hat er sich darüber bloss aus Müntz' Histoire de l'Art de la Renaissance unterrichtet, einem Werk, aus dem er überhaupt seine Weisheit zu schöpfen liebt, die dann auch in manchen Punkten bei dem nothwendig compendiumhaften Charakter seiner Quelle öfters mehr auf der Oberfläche bleibt, als sich in den Kern der Fragen vertieft. Eine vom Verfasser mit Vorliebe angezogene Autorität ist auch Luigi Milani, der für die Protomoteca veronese eine Biographie Pisanello's verfasst hat. Wir kennen die Schrift nicht, wenn wir aber in ihrem Verfasser den als Archäologen hochgeschätzten Director des etruskischen Museums zu Florenz zu erkennen haben, so müssen wir denn doch mit allem Respekt vor den Fachkenntnissen desselben bemerken, dass er für die Pisanelloforschung kaum als maassgebend dürfte geltend gemacht werden können. — Wenn der Verfasser die beiden Madonnenbilder in der städtischen Pinakothek zu Verona noch als Arbeiten Pisano's betrachtet, so steht er mit dieser Meinung nun wohl so ziemlich allein da; wenn er aus Anlass der untergegangenen Fresken im Pal. ducale zu Venedig behauptet (S. 25), das Britische Museum besitze »molti disegni che si riferiscono a questi affreschi«, so müssen wir dem entgegensetzen, dass uns dort nur die beiden von Colvin (Academy, 10 May 1884) agnoscirten Zeichnungen — dagegen aber mehrere Skizzen dazu im Codex Vallardi des Louvre bekannt sind, von denen Spaventi hinwieder nichts weiss.

Aus der Luft gegriffen ist seine Behauptung, der hl. Georg und die Prinzessin auf der Freske Pisano's in S. Anastasia zu Verona trügen die Züge Leonello's von Este und Cäcilia Gonzaga's; falsch die Angabe, das Porträt des ersteren, das mit den Gemälden Morelli's an die Galerie zu Bergamo kam, stamme von Lady Eastlake her (er verwechselt es offenbar mit dessen in der National Gallery befindlichen Nachahmung von Giov. Orioli). Von dem Erwerb des durch Venturi als ein Werk Pisano's erkannten weiblichen Bildnisses aus Felix Bamberg'schem Besitz für das Louvre konnte der Verfasser zur Zeit, als er seine Schrift verfasste, noch ebensowenig etwas wissen, als von der durch G. Gruyer, in seiner in der Gazette des beaux-arts veröffentlichten Monographie über den Meister, erfolgten Identification der darauf Dargestellten mit Margherita Gonzaga, der ersten Gattin Leonello's von Este (1429—39). Was F. Ravaisson neuerdings (Une oeuvre de Pisanello, in der Revue archéologique, 1893, Bd. II, S. 1—14) gegen diese Taufe und für seine eigene auf Cäcilia Gonzaga vorbringt, ist nicht ausschlaggebend. Einerseits sind die historischen Argumente Ravaisson's und seine Deutung der symbolischen und sonstigen Zuthaten auf dem genannten Bildnisse zu Gunsten seiner Annahme wenig überzeugend; andererseits und hauptsächlich ist aber die Aehnlichkeit zwischen Pisano's Medaille auf Cäcilia Gonzaga und dem Louvrebildnisse in einigen entscheidenden Zügen nicht so zwingend, dass wir genöthigt wären, in beiden Darstellungen eine und dieselbe Person zu sehen; doch aber ist sie gross genug, um darin

zwei Schwestern zu erkennen. Und da unter diesem Gesichtspunkte dann auch die auf dem Louvrebildnisse angebrachten estensischen Embleme ihre natürliche Bedeutung und ungezwungenste Erklärung finden, so ist wohl dessen Deutung auf Margherita Gonzaga-Este nunmehr als feststehend zu betrachten.

In der Attribution der an der Decke der Capp. Torriani in S. Eustorgio zu Mailand jüngst aufgedeckten Fresken an Pisanello steht unser Verfasser heute mit Müntz, dem er auch hierin folgt, wohl allein. Ganz fälschlich aber schreibt er ihm (S. 47 u. 49) auf das missverstandene Zeugniss einer Stelle in Cesariano's Vitruvcommentar hin (übrigens seit langem untergegangene) Fresken in S. Giovanni in Conca und in der Cathedrale zu: in jener von Morelli in seinem Commentar zu dem nach ihm benannten Anonymus angeführten Stelle (Orig.-Ausg. S. 177) werden nämlich als Beispiele des Freskoverfahrens die Wandgemälde in jenen beiden Kirchen, dann solche in Pavia, namentlich jene Pisano's im Schlosse daselbst (et precipue in epso castello dove il nobil Pisano depinse), endlich solche von Ant. del Carro in Piacenza namhaft gemacht, wobei kein Zweifel darüber bestehen kann, dass Cesariano Pisano nur als den Schöpfer derjenigen im Castell zu Pavia verstanden haben will. — Sehr flüchtig ist, was Spaventi auf S. 49 und 50 über die Handzeichnungen Pisano's vorbringt. Statt einige allgemeine Bemerkungen über ihren Stil und Charakter aus Müntz zu wiederholen und sodann die von ihm und Heiss veröffentlichten anzuführen, hätte sich der Verfasser ein wirkliches Verdienst erworben, wenn er ein genaues systematisches Verzeichniss aller von Pisano bisher bekannten Skizzen in London, Paris, Wien (Albertina), Mailand (Ambrosiana), Berlin zusammengestellt hätte. S. 51 findet sich die Angabe, es existirten ausser den vom Verfasser bisher angegebenen noch »molti altri disegni e tavole« in den Museen von Paris, London, Berlin, Florenz und Wien. Wir wären in der That sehr begierig gewesen, von ihm Näheres über diese vielen Bilder zu erfahren! Dass die eben dort als nicht dem Pisano gehörig angeführten kleinen Bildchen mit Scenen aus dem Leben des hl. Bernardin in der städtischen Galerie zu Perugia von Fiorenzo di Lorenzo stammen, hätte der Verfasser Müntz, den er ja so häufig benützt, entnehmen können. (II, 713.)

Der letzte, dem Medailleur Pisanello gewidmete Abschnitt bringt kaum etwas Neues, dagegen ganze Seiten Citate aus Bernasconi's Schrift über den Meister. Die Bemerkung des Verfassers, die Denkmünze auf Paleologo könne nicht die erste Pisanello's sein, man müsse auf jene Papst Martin's V. vom Jahre 1430 zurückgehen, wird wohl auf den Widerspruch jedes Kenners des Stils seiner Medaillen stossen. Von Martin V. existiren nur die kleinen, Pisano's unwürdigen Denkmünzen vom Jahre 1417, wo der Meister gewiss noch keine Medaillen modellirt haben dürfte. Das beschreibende Verzeichniss der Medaillen Pisano's, womit die Schrift Spaventi's schliesst, fasst so ziemlich alles darüber bisher Ermittelte zusammen; nur was U. Rossi im Archivio storico dell' Arte I, 456 über die Person Bellotto Cumano's beigebracht hat ist dem Verfasser entgangen.

So bleibt denn trotz des Fleisses, den der Verfasser an seine Arbeit

gewandt hat, eine vollständige, auf den Grundlagen ernster und umfassender Kritik aufgebaute Monographie über Pisanello nach wie vor ein Wunsch, der noch seiner Erfüllung harrt. *C. v. Fabriczy.*

Hermann Ulmann, Sandro Botticelli. München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, vormals Friedrich Bruckmann. 4°. 155 S. Mit vielen Abbildungen.

Die längst von irgend einer Seite erwartete Biographie des Meisters, welcher unter allen italienischen Renaissancekünstlern wohl die meisten Freunde und Verehrer in unserer Zeit gefunden hat, ist endlich erschienen. In einem schön ausgestatteten und reich illustrirten Bande hat Hermann Ulmann die Resultate seiner durch mehrere Jahre hindurch fortgesetzten Studien zusammengefasst und in anschaulicher Weise zur Darstellung gebracht. Worauf es dem Verfasser ankam, sagt das Vorwort: der künstlerische Entwickelungsgang Botticelli's ist es, den er auf Grund kritischer Sichtung und Datirung der Werke schildern will, und dies bestimmte den Charakter des Buches. Ohne auf eine ästhetische Würdigung und sachliche Deutung der bedeutenderen Gemälde zu verzichten, strebt er hierbei doch, im Hinblick auf seine hauptsächliche Absicht, nach möglichster Beschränkung und Hervorhebung nur des Wichtigsten, soweit es der geistige Zusammenhang in diesem künstlerischen Schaffen und die Belebung der Darlegung desselben erforderten. Nicht als ein Vorwurf, sondern eher als ein Lob mag es ausgesprochen werden, dass U. sich solche Grenzen gesetzt, um seiner wichtigen kritischen Aufgabe ganz gerecht werden zu können.

Für dieselbe lagen mancherlei Vorarbeiten namentlich in Bezug auf die früheste Periode in Sandro's Thätigkeit vor. Der Forscher durfte hier vor Allem an die in den letzten Ausgaben des »Cicerone« niedergelegten Ansichten und an Julius Meyer's Ausführungen im Publicationswerk der Berliner Galerie, sowie auch an seine eigene Schrift über Fra Filippo Lippi und Fra Diamante, deren wesentlichen Inhalt er in der Einleitung wieder bringt, anknüpfen.

U. unterscheidet, wie Andere vor ihm, den Einfluss zweier Meister auf den jugendlichen Botticelli. Er lässt denselben zuerst von etwa 1460 bis 1467 bei Fra Filippo Lippi in Prato (Bild im Ospedale degli Innocenti, Madonna in Wolken in den Uffizien Nr. 33, kleiner Altar im Louvre Nr. 222), dann von 1467 bis etwa 1472 im Atelier Andrea del Verrocchio's seine Studien machen (Madonna in S. Maria nuova, Madonna in Neapel Nr. 32, Madonna vor dem Rosenhag in den Uffizien Nr. 1303, Madonna mit Johannes in Louvre, die Salting'sche Madonna im Londoner Kunsthandel und die Madonna in der Galerie Corsini in Florenz). Ich glaube, dass man diesen Behauptungen zustimmen und mit dem Verfasser den Gedanken irgend welcher directen Beeinflussung des Künstlers durch die Pollajuoli zurückweisen muss. Mit der »Allegorie der Tapferkeit«, in welcher Verrocchio's Einfluss noch so ersichtlich ist, dass das Bild vielleicht besser jener früheren Gruppe von Werken einzufügen wäre, beginnt U. dann die Schilderung der ersten Zeit selbständiger Meisterschaft Sandro's und rückt in zeitliche Nähe der Entstehung die vom

Cicerone bereits mit Recht für echt erklärte Madonna mit den Heiligen Cosmas und Damianus in der Akademie, die zwei Judithbilder in den Uffizien, den Sebastian in Berlin, die Porträts des Giuliano Medici in Berlin und Bergamo (bezüglich deren Ref. zu bemerken hat, dass ihm das Berliner Exemplar, als das feinere und geistvollere, das vielleicht frühere Original zu sein scheint) und die Männerporträts im Louvre, in der Galerie Liechtenstein zu Wien und in der Sammlung von Oskar Hainauer zu Berlin. Diesen Arbeiten folgt, wie U. annimmt: vermuthlich 1478 entstanden, die Anbetung der hl. drei Könige in den Uffizien, auf welchen der Verfasser neben den bisher bekannten Porträts der Medici die Bildnisse des Piero il gottoso, Giovanni, Lorenzo und Giuliano Medici's, Botticelli's selbst, Lorenzo und Giovanni Tornabuoni's und Filippo Strozzi's erkennt. Zugleich wird auf die Beziehungen zu Lionardo's Anbetung der hl. drei Könige und auf die gleichzeitige Beschäftigung mit diesem Gegenstand in drei anderen Bildern Sandro's (sogenanntem Filippino in der Londoner Nationalgalerie Nr. 592, Rundbild ebendaselbst und Längstafel in der Eremitage) hingewiesen. Von den Rundbildern mit der Madonna und Engeln werden diejenigen in der Galerie Raczinsky in Berlin und in den Uffizien (Nr. 1289) in diese siebziger Jahre verlegt.

Eine weitere Gruppe von Werken bespricht U. im Zusammenhang mit dem 1480 entstandenen hl. Augustin in Ognissanti, so den kleinen Hieronymus in den Uffizien, die Communion des Heiligen im Besitz des Marchese Farinola, die Krönung Maria in der Akademie, die Hamilton'sche Himmelfahrt der Maria in London, die Madonna mit Heiligen in der Akademie zu Florenz, die kleine Verkündigung im Palazzo Barberini, die Madonna mit Heiligen in Berlin, den »Frühling«, die Allegorie der Fruchtbarkeit in Chantilly, die sogen. »Simonetta« im Pitti und die weiblichen Porträts bei Mr. Constantine Jonides in Brighton und Lady Alfred Seymour in London.

Ref. gesteht, bezüglich der Entstehungszeit mehrerer der hier genannten Bilder nicht ganz überzeugt worden zu sein, da ihm den coloristischen Qualitäten: dem zarten, weichen, bräunlichen Gesammtton, sowie den Typen nach Gemälde (um nur die hauptsächlichsten anzuführen), wie die Anbetung der Könige in den Uffizien, der Frühling, der hl. Augustin, die Fresken in der Sixtina, ja auch noch die 1486 gemalten Wandgemälde der Villa Lemmi zusammenzugehören scheinen, dagegen die Krönung der Maria in der Akademie, die Madonna mit Heiligen ebendaselbst und die Hamilton'sche Himmelfahrt ihrer kälteren metallischen Färbung nach spätere Phasen in Sandro's Schaffen vertreten.

Der Besprechung der grossen Wandgemälde in der Sixtina schickt U. eine kritische Vertheilung der Papstfiguren an Fra Diamante, Botticelli und D. Ghirlandajo voraus. In Architektur und Landschaft auf der »Versuchung« und der »Vernichtung der Rotte Korah« sieht er Filippino's Hand.

In den späteren achtziger Jahren entstehen dann die mythologischen Scenen der »Geburt der Venus«, der Venus in Berlin, der »Mars und Venus« in London, die »Venus mit Putten« in London und Paris (Schulbilder), die Verleumdung des Apelles und die verschollene »Pallas«, welche U. mit Glück

nach einer Zeichnung und einem Teppich reconstruirt. Wenn U. in gleicher Zeit das »Magnificat« in den Uffizien (dieselbe Darstellung im Louvre ist von Schülerhand), das Rundbild der Madonna in der Wiener Akademie, die unter Schülermitwirkung entstandenen Rundbilder in Berlin und London, jene in Turin und in der Galerie Borghese, bei Mr. George Salting und beim Duca di Brindisi, sowie die Madonnen im Museo Poldi, bei Mr. John P. Heseltine und bei dem Earl of Wemyss in London und das Frauenbildniss im Städel-schen Institut, deren Bestimmung als Simonetta er mit Recht zurückweist, setzt, so kann ich ihm nur beistimmen, möchte aber in diese Zeit auch die oben bereits erwähnte Madonna mit Heiligen in der Florentiner Akademie ansetzen.

Die letzte Periode führt U. mit der 1490 entstandenen Verkündigung in den Uffizien ein. Er erwähnt dann: die Verkündigung in Glasgow, die Täfelchen mit gleichem Gegenstande in der Corsini-Galerie zu Florenz, die Längstafeln mit der Legende des hl. Zenobius (Dresden und Marchese Rondinelli); die »Virginia« in Bergamo, die Lucrezia bei Lady Ashburnham und jene unter dem Einfluss der Savonarola'schen Bewegung geschaffenen erregten Darstellungen der Grablegung Christi (Poldi und München), des Pfingstfestes (Sir Francis Cook), der Madonna vor Rosenhecke (Pitti), der Anbetung der Könige (Uffizien, Depot) und die Geburt Christi von 1500 (London, National-Gallery). Diesem letzten Jahrzehnt künstlerischer Thätigkeit würde Referent nun auch sowohl die Krönung der Maria in der Akademie, wie die Hamilton-sche »Himmelfahrt« zuweisen.

Ausser den genannten wichtigsten, von Botticelli selbst ausgeführten Bildern, unter denen eine Anzahl neu aufgefundener sich befindet, bespricht der Verfasser auch alle ihm bekannt gewordenen Werkstattarbeiten, sowie eine Anzahl Zeichnungen und bietet so einen vollständigen Ueberblick über den gesammten Schaffenskreis des Meisters dar. Vergleichende Zusammenstellung einzelner Gruppen von Gemälden dient dazu, die schöpferische Thätigkeit dieses grössten Dichters unter den florentinischen Malern des Quattrocento auch auf dem Gebiet der Composition zu veranschaulichen.

So stellt sich uns U.'s Monographie als eine sehr verdienstvolle, auf eindringender Kenntniss beruhende und mit grosser Gewissenhaftigkeit ausgeführte, lebendig geschriebene Arbeit dar. Nach der einen Seite hin im Wesentlichen abschliessend, öffnet sie nach einer anderen die Aussicht auf eine nun erst durch solche kritische Sonderung ermöglichte, allgemein zusammenfassende Betrachtung des Botticelli'schen Genius! *H. Thode.*

G. M. Colomba (dell' Università di Palermo). Il Quosego di Raffaello in una majolica del cinquecento. Con una fotolitografia ed una cromolitografia. Palermo, coi tipi del Giornale di Sicilia. 1895. fol. 109.

Diese kleine nicht im Buchhandel erschienene Gelegenheitsschrift verdient desshalb vielleicht Erwähnung, weil ihr in einem für sicilianische Verhältnisse nicht übel gerathenen Farbendruck die Abbildung einer Majolikaschüssel aus Privatbesitz beigegeben ist. Diese Majolika aus dem Besitz des

Signor Giuseppe Robbo (in Palermo?) zeigt die Raffael zugewiesene Darstellung des »Quosego«, des die Winde verscheuchenden Neptun, die in einem Kupferstich von Marcanton (B. 352) auf uns gekommen ist und sich ziemlich genau an die Erzählung bei Virgil Aen. I. 84 hält. Nur noch auf einer zweiten Majolika im Louvre (Faïences italiennes Nr. 375, ehemalige Samml. Campana Nr. 190) hat Colomba die gleiche Darstellung gefunden. Das Stück im Louvre ist aus Forlì und 1543 datirt. Die von ihm publicirte Schüssel hält Colomba für älter und weist sie nach Urbino oder Casteldurante. Die Vergleichung des Stiches mit der Majolika ergibt kleine Unterschiede. Den wichtigsten aber hat Colomba übersehen: der Schiffbrüchige im Vordergrund rechts hält auf dem Stich ein Ruder, auf der Majolika aber, wie Neptun, einen Dreizack in der Hand. Diese Unterschiede erscheinen mir belanglos und keineswegs die Annahme auszuschliessen, dass die Majolika nach dem Stich Marcanton's gemalt sei. Colomba glaubt aber folgern zu müssen, dass der Majolikamaler den Stich nicht gekannt habe, dass ihm also etwas anderes als Vorlage gedient habe, vielleicht ein Blatt aus der Sammlung des Herzogs von Urbino, warum nicht die Originalzeichnung Raffael's? Um diese Hypothese glaubhaft zu machen, fehlt nur eine nicht unwichtige Voraussetzung, dass Marcanton den Stich wirklich nach einer Zeichnung Raffael's gearbeitet habe. Trotz der Zeugen Vasari und Lomazzo ist das bei diesem Blatt keineswegs ausgemacht. Oder sollte gar wieder an das alte, unausrottbare Märchen angespielt sein, das Raffael zum Musterzeichner für urbinatische Töpfer macht? *J. S.*

Ricerche intorno alla vita e alle opere di Giambattista Cima von Don **Vicenzo Botteon** und Dr. **A. Aliprandi.** Conegliano, tipo-litografia Cagnani, 1893.

Es gehört nicht zu den Seltenheiten in unserer Epoche, welcher man Abneigung gegen Centenarfeiern kaum wird vorwerfen können, dass man die Wiederkehr des Geburts- oder Todestags eines grossen Künstlers festlich begangen hat: einige dieser Feste haben sich, wie bekannt, zu grossen nationalen Kundgebungen gestaltet. Dass man aber das Centenarium der Entstehung eines Bildes gefeiert hat, dürfte wohl, möchte ich meinen, vorläufig ein Unicum sein.

Die Stadt Conegliano hat dieses Fest am 17. September 1893 begangen; es galt, ihren grössten Sohn zu ehren und die einzige Schöpfung, welche von seiner Hand noch die Vaterstadt schmückt, das grosse Altarbild im Dom von 1493. Die Festlichkeit wurde auf jenen Tag, etwas willkürlich, verlegt; man brachte zwei Denksteine an (am Geburtshaus des Malers und in der Halle des Rathhauses); der durch seine Schriften über die Bellini, Carpaccio und Tiepolo bekannte P. G. Molmenti hielt die Festrede [1]).

Am gleichen Tage erschien das oben genannte, dem Leben des Cima gewidmete Werk. Die liebevolle Sorgfalt, mit welcher sich die Verfasser

---

[1]) Ich will nicht unerwähnt lassen, dass die Stadt auch eine Sammlung von Photographien angelegt hat nach Werken des Cima, welche im Rathhaus aufbewahrt wird.

bemüht haben, einen Katalog der Werke des Cima zusammen zu bringen, die Urkunden über das Leben des Meisters und über seine Familie erheben diese Arbeit über den Rahmen der Durchschnittsfestschriften hinaus.

Ein paar Worte über die Anlage des Buches, das in zwei resp. drei Abtheilungen zerfällt. Zuerst wird von dem Leben des Cima, seiner Herkunft, seinen Werken gesprochen. Bescheiden genug bieten uns die Verfasser, wie sie selbst in den einleitenden Worten sagen (p. 12), nicht eine Biographie des Giambattista. »Doch findet man alles hier enthalten, glauben wir, was man von seinem Leben und seinem Schaffen festzustellen vermag.« Der zweite Theil bringt uns den Katalog seiner Werke, und zudritt folgen die Urkunden, welche den Meister von Conegliano angehen. Der Anhang enthält die lange Serie der für die Arbeit durchgesehenen Urkunden, sowie der älteren Litteratur.

Der Katalog der Bilder entstand, indem die Stadt Conegliano Fragebogen an die Vorstände der grossen Sammlungen Europas sandte und Auskunft erbat, nicht nur über die etwa in den betreffenden Museen vorhandenen Bilder, sondern auch über alles, was im Privatbesitz bekannt wäre. Den Anfang machen die documentarisch beglaubigten Werke, deren Zahl sich auf 6 resp. 7 beläuft: das Bild in Conegliano (von 1493), die Madonna in Sta. Maria delle Consolazioni in Este (von 1504), die Taufe Christi, welche in San Giovanni in Bragora zu Venedig so unglücklich hinter dem Hauptaltar hängt (die Zahlungen für dies Bild von 1492—1495), das Bild mit der hl. Helena und Konstantin ebendort nebst der Predella, welche die Auffindung des wahren Kreuzes zum Gegenstand hat, und gegenwärtig, getrennt von dem Hauptbild, ganz unmotivirt unter einem Madonnenbild des B. Vivarini angebracht ist, in derselben Kirche (1502—1503); ferner Thomas' Unglaube in der National Gallery, für die Scuola di S. Tommaso in Portogruaro gemalt (1504, die Zahlungen reichen bis 1509), endlich des hl. Petrus »in Cattedra« der Brera, für das Kloster von Sta. Maria Mater Domini in Conegliano gemalt (Zahlung vom 19. August 1516; s. darüber weiter unten).

Die zweite Gruppe bilden diejenigen Werke des Cima, welche durch Signaturen beglaubigt sind (an Zahl 29), zudritt folgen die dem Cima zugeschriebenen Bilder (93), endlich solche, welche in der älteren Litteratur erwähnt werden, aber zur Zeit nicht aufzufinden sind (62). Einem jeden Bild sind, soweit bekannt, die Provenienz und zugleich die kritischen Urtheile der massgebenden Kenner beigefügt (Crowe und Cavalcaselle, Morelli u. s. w.).

Da die Verfasser bei der Anlage dieses Katalogs keine kritische Sichtung haben walten lassen — was ohne ausgedehnte Reisen auch kaum möglich gewesen wäre —, sondern vielmehr als Zweck im Auge halten, alles zusammenzustellen, was unter Cima's Namen geht, so wird man besonders in der dritten Abtheilung eine grosse Menge von Werken auszuscheiden haben, als von Schülern resp. Nachahmern seines Stils gefertigt. Andererseits wird man, bei Durchsicht älterer Auctionskataloge z. B., wohl noch manches Bild unter Cima's Namen finden, welches im vorliegenden Katalog nicht verzeichnet ist.

Man hat den Beinamen Cima, den Giambattista trägt, erklären wollen als aus seinen Bildern abgeleitet, in denen er mit Vorliebe Bergkuppen im

Grunde angebracht hat. Doch ist diese Erklärung falsch. In Conegliano war die Tuchfabrikation bedeutend; und des Malers Vorfahren waren nichts anderes als Tuchscheerer (cimatori). Aus dem Gewerbe der Ahnen wurde in späterer Zeit ein Beiname für die Nachkommen; schon der Maler trägt ihn als Familiennamen. Das älteste Document, welches uns erhalten ist, vom 5. November 1414 nennt »m. Leonardo cimator de Coneglano q^m^. Joannis apothecarii et civis Coneglani« (p. 28). Sohn dieses Leonardo war ein Antonio (Document von 1453), und dessen Sohn Pietro (Testamentszeuge 1469) ist der Vater des Giambattista. Man kann des Malers Geburt nun mit Sicherheit auf 1459—1460 fixiren. Seit 1473 erscheint nämlich zuerst in den zu Steuerzwecken geführten Listen der Bürger neben Petrus cimator Joannes cimator, auch Joannes cimator de la riza (was Verfasser als von der Haartracht der Mutter herstammend zu erklären versuchen) und da ein venetianisches Staatsgesetz die Majorität nach Vollendung des 14. Jahres festsetzte, ergeben sich obige Jahre 1459—1460.

Mit Hülfe verschiedener Documente (p. 21—22) gelang es sogar das Geburtshaus des Giambattista aufzufinden. Wir erfahren in denselben — darunter eine eigenhändige Denunzia de' beni des Malers vom Jahre 1516 —, dass die Familie Cima ein Haus in der Serano oder Sarano benannten Strasse besass. Später (Document von 1578) wird von diesem Haus als von der casa vecchia gesprochen, und daneben von der Casa nuova in der contrada di Seranello. Da bei dieser Gelegenheit eine Beschreibung der Bestandtheile des Hauses gegeben wird, jener Stadttheil auch keine Veränderungen seit dem 16. Jahrhundert erfahren hat, war es unschwer, das Geburtshaus aufzufinden. Abgesehen davon, dass man ein anderes Eingangsthor gebrochen und die Treppe verändert hat, hat es kaum erhebliche Renovation erlitten. Besonders gewährt der grosse Hauptraum, mit Ziegeln gepflastert, mit der Balkendecke und dem grossen, rauchgeschwärzten Herd, ohne Zweifel das gleiche Bild wie vor vier Jahrhunderten. Zwei Pläne, als Anhang dem Werk beigefügt, geben ein genaues Bild des kleinen Hauses.

Giambattista findet sich in den Bürgerlisten bis 1489, dann nicht wieder bis 1516, und wenn seiner Erwähnung gethan wird, so immer mit dem Prädicat »habitans Venetiis«. Er ist zweimal verheirathet; aus erster Ehe werden ihm zwei Söhne geboren, aus zweiter drei Söhne und drei Töchter (p. 34). Einer seiner Söhne, Riccardo — er hatte sich dem geistlichen Stand gewidmet und trug den Namen Fra Nicolò — war malerisch thätig, doch, scheint es, nur handwerksmässig-dilettantisch. Aus ihm hat Federici die Figur des Carlo Cima und einen trefflichen Nachahmer des Vaters gemacht.

Doch wollen wir das Buch nicht weiter im einzelnen verfolgen, sondern nur einige wichtige Punkte besonders hervorheben. Das Altarbild des Doms von Conegliano anlangend, hatte Federici 1493 als das Entstehungsjahr angegeben. Crowe und Cavalcaselle (Deutsche Ausg. Bd. V, p. 243) jedoch, gestützt auf die Vasaricommentatoren, geben das Jahr 1492 an. Jetzt liegen uns die Documente vollständig vor (p. 195 ff.), leider in verstümmeltem Zustand, da die Blätter stark von Feuchtigkeit gelitten haben. Danach wird der

von den Castaldionen der Scuola dei Battuoli gestellte Antrag »quod — fieri debeat expensis hujus Scole una pulchra palla ad altare maius in aecclesia nova Scole praedicte« — am 1. Januar 1492 angenommen. Am 5. Januar bereits wird beschlossen »Tandem conventum fuit — Cum joa ... Baptista ... Coneglano pictore eximio Venitiis permanente ... Quod ipse magister Baptista facere debeat Scole predicte ... ligno cum figuris tribus.« Da nun, wie bekannt, in Venedig das Jahr mit dem 1. März beginnt, so muss man diese Urkunden in das Jahr 1493 verlegen (was die Verfasser nicht beachten, p. 62). Cima muss sich unverzüglich ans Werk gemacht und mit grossem Eifer an der Vollendung des — immerhin beträchtlich grossen — Altarbildes gearbeitet haben. Denn bereits am 5. Mai 1493 werden in einer Sitzung der Scola zwei Brüder derselben gewählt »qui accedere debeant cum magistro Joanne de la pasqualina gastaldione Venetias ad faciendum extimare pallam noviter confectam seu fabricatam per magistrum Jobaptistam pictorem de coneglano«. Die Zahlungen für das Bild beginnen bereits am 8. Januar und dauern bis zum 24. December 1493: sie erheben sich im ganzen (was bereits bekannt war) zu der Summe von £ 416, 12 Soldi.

Die fünfzeilige Inschrift, welche am Thron angebracht ist, heute nur mit Mühe in Bruchstücken erkennbar, ist von den Verfassern in alter Copie des vorigen Jahrhunderts, fast vollständig, mitgetheilt (p. 90). Auch hier wird das Jahr 1493 genannt.

Ein anderer, bis jetzt nicht genügend sicher gestellter Punkt war die Lebensdauer des Malers. Ridolfi berichtet zwar, es gäbe viele Bilder im Trevisanischen »che furono da lui dipinte fin l'anno 1517, come habbiamo dalle memorie conservate da gli heredi suoi.« Trotz dieser bestimmten Angabe scheinen Crowe und Cavalcaselle den Worten der »Meraviglie« keinen rechten Glauben zu schenken, besonders weil die spätesten echten Bilderinschriften von 1508 seien. Dieses Jahr findet sich nach Crowe und Cav. (p. 251, Anm. 23), auf dem Madonnenbild der S. M. della Consolazione in Este, während Verfasser (p. 92) dafür 1504 haben, bei im übrigen übereinstimmender Signatur (nach einer Aufzeichnung des vorigen Jahrhunderts ist das Bild im Juni 1504 gemalt cf. p. 224). Ich vermag zur Zeit nicht anzugeben, welche von beiden Lesungen die richtige ist [2]).

Das vorliegende Buch gibt uns aber nun eine Reihe von urkundlichen Angaben in die Hand, welche Ridolfi's Worte bekräftigen. In erster Linie ist zu nennen der »Estimo delintrade de tirieni de m°. Zuan batista depentor«, der im Autograph erhalten ist (Document D p. 208) und zwar kein Datum trägt, aber unter anderen Denuncie vom Jahr 1516 sich findet. Sodann besitzen wir eine Quittung des Meisters über eine Zahlung »dalla R.da madonna la badessa suor Antonia ... per parte della palla li ho fatto« vom 19. August 1516 (diese Quittung in einer Copie erhalten: p. 203). In derselben wird der Gegen-

[2]) p. 123 ist ein Bild im Museo Civico in Verona angeführt, welches von 1510 datirt ist. Doch erscheint die Signatur: Batt. Cima Conegliano P. MDX als leicht erkenntliche Fälschung.

stand des Bildes nicht erwähnt; die Verfasser beziehen die Worte auf das jetzt in Mailand in der Brera befindliche Bild des S. Petrus thronend mit dem hl. Johannes und Paulus, welches aus jenem Kloster — S. M. Matei Domini — 1806 in den Besitz der Brera gelangte. Indessen waren dort noch andere Werke des Cima, wie aus den Worten Federici's hervorgeht: »In Patria nella Chiesa di S. Maria Mater Domini un quadro in coro, e la bella Tavola dell' altar grande con la Regina de' Cieli, e numero de' Santi intorno, ed un altra con SS. Pietro, e Paolo, e Gio: Battista in Refettorio« (Mem. Trev. I p. 223). Würden wir die Quittung von 1516 wirklich auf den S. Petrus der Brera beziehen können, so hätten wir darin des Malers letztes sicher datirbares Bild — vielleicht sein letztes überhaupt. Denn lang hat sich seine Lebensdauer nicht mehr erstreckt. Zwar können wir das Datum seines Todes nicht mehr sicher, aber doch annähernd fixiren. Denn in einem Katasterbuch, das Ende November, Anfang December 1518 angelegt wurde, werden wiederholt Landstücke aufgeführt »degli Heredi de mastro Zambatta depentor« (p. 38). So gewinnt die Nachricht Ridolfi's, seine Werke reichten bis 1517, für welche er sich, wie bereits erwähnt, auf in der Familie befindliche »Memorie« beruft, an Wahrscheinlichkeit. Bekannt hingegen durch eine Urkunde (p. 204) ist uns der Todestag: wir haben eine Zahlung, die des Malers ältester Sohn Pietro machte »per conto de messe ditte per l'anima del ditto suo padre fu sepolto adi 3 Settembre alli fra menori« (p. 204). Wir dürfen demnach sagen: Giambattista Cima starb in den ersten Septembertagen (wohl am 2.), 1517 wahrscheinlich, oder 1518. Er hat demnach ein Alter von etwa 57 Jahren erreicht, und wir sehen also, dass Ridolfi, welcher sagt »Terminò il Conegliano la vita nella virile età«, besser Bescheid wusste über den Maler als Vasari, welcher ihn jung sterben lässt (»et se costui non fosse morto giovane«).

Ich möchte zum Schluss auf eine Frage zu sprechen kommen, welche die Verfasser mit einer gewissen Leidenschaftlichkeit behandeln (p. 68 ff.) — auf die Frage nach dem Lehrer des Cima. Vasari, welcher dem Cima nur wenige Worte (im Leben des Carpaccio, ed. Milanesi III, p. 645) widmet — von allen seinen Werken führt er nur das Bild des Petrus Martyr, jetzt in der Brera, auf — nennt ihn Schüler des Giovanni Bellini. Vorsichtiger drückt sich Ridolfi aus: »Ripongono il Conegliano tra primi imitatori del Bellino approssimandosi molto alla di lui maniera«. Im allgemeinen aber wird doch Cima unter den Schülern oder wenigstens der künstlerischen Gefolgschaft des Giambellin aufgeführt, und nur vereinzelt sind die Stimmen, welche energisch die Individualität des Meisters von Conegliano von der des grossen Venezianers trennen wollen. So die Commentatoren der Le Monnierausgabe des Vasari (wiederholt Ed. Milanesi). Crowe und Cavalcaselle, gestützt auf die Inschrift eines angeblichen Jugendwerkes, nennen ihn Schüler des Luigi Vivarini, und der Cicerone (5. Aufl. p. 640) schliesst sich ihnen an.

Nun finden wir aber, dass Giambattista bis 1489 in den Bürgerrollen von Conegliano aufgeführt wird. Dann verschwindet er, wie erwähnt, aus denselben für 27 Jahre. Wohin er damals ging, ist bekannt: nach Vicenza, um für die dortige Kirche S. Bartolommeo die Madonna in der Weinlaube

zu malen — jetzt eine Zierde des Museo Civico. Dies Bild, das erste datirte des Meisters, wie man weiss, trägt das Datum des 1. Mai 1489. Es ist — und auf dies Moment möchte ich ein besonderes Gewicht legen — in Tempera ausgeführt. Für einen Maler, der aus einem der grossen venezianischen Ateliers hervorgegangen sein soll, ist das etwas befremdlich. Man vergegenwärtige sich, in welchem Maasse die neue Technik der Oelmalerei damals in der Lagunenstadt herrschend geworden war. Seitdem in den siebziger Jahren Antonello da Messina seine bewundernswerthen Portraits vor allem in Venedig geschaffen hatte, hatten alle grossen venezianischen Maler, Giovanni Bellini an der Spitze, sich bemüht, dieses Malverfahren sich anzueignen. Gerade aus jener Zeit stammen Hauptwerke von ihm, welche beweisen, dass der schon bejahrte Künstler sich die neue Technik vollständig zu eigen gemacht hat: von 1488 ist seine Madonna in der Sacristei der Frarikirche, das Madonnenbild mit dem Dogen Barbarigo in S. Pietro Martyre in Murano. Und in demselben Jahre 1488 macht Alvise Vivarini jene Eingabe an die Signoria, ein Bild zu malen »zoe depenzerlo in Salla de gran Conseio nel modo che lavorano al presente li do fradelli Bellini«[3]). Gerade in der Zeit, in welcher wir den Eintritt Cima's in ein venezianisches Atelier voraussetzen müssten, d. h. in den siebziger Jahren, trat jener gewaltige Umschwung in der Technik ein, und wir dürfen mit Bestimmtheit behaupten, wer damals Schüler war, wurde direct eingeweiht in das neue Malverfahren. Der Umstand, dass Cima's erstes grosses Werk in Tempera ausgeführt ist, zusammengehalten mit der Thatsache seiner steten Anwesenheit in der Heimath bis zu eben dem Jahr 1489 scheint mir entscheidend darzuthun, dass der junge Meister in der Heimatsprovinz den ersten Unterricht genossen hat. Wer sein Lehrer gewesen, das freilich kann man schwerlich nachweisen. Vielleicht war es Dario von Treviso, der 1466 die Façade des Palasts der Commune mit Malereien zu schmücken beauftragt wird, und noch 1473 in Conegliano ansässig erscheint (p. 54). Auch andere Maler treten uns in Cima's Vaterstadt entgegen, ein Johannes de Francia, ein Jacobus de Feltrio, ein Desiderius.

Bald nach Vollendung des Bildes in Vicenza gelangt dann, möchten wir annehmen, der Künstler, der inzwischen sein dreissigstes Lebensjahr überschritten hat, nach Venedig. Der Anblick der Werke des Giovanni Bellini gewinnt nun auf ihn entscheidenden Einfluss. Technisch sucht er es ihm gleichzuthun, und auch seine Gestalten nähern sich denen Bellini's. Gerade seine ersten Werke in Venedig sprechen dafür: auf dem Bild in der Madonna dell' Orto zu Venedig[4]), dessen schwere Farbengebung beweist, der Künstler war der neuen Technik noch nicht Herr, zeigt der Paulus rechts eine auffallende

---

[3]) Abgedruckt bei Sèlvatico, Storia estetico-critica; dann bei Lorenzi, Monumenti, Nr. 221. Mitgetheilt in der Uebersetzung bei Crowe und Cavalcaselle, Bd. V p. 57.

[4]) Es ist mir unbekannt, auf welche Quelle gestützt der Cicerone dies Bild ins gleiche Jahr mit der Madonna in der Galerie zu Vicenza verlegt. Es dürfte vielmehr etwa zwei Jahre später entstanden sein.

Verwandtschaft mit dem Paulus jenes köstlichen kleinen, geheimnissvollen Bildchens des Giovanni Bellini, das man als »christliche Allegorie« oder als »Madonna am See« zu bezeichnen pflegt (Uffizien)[5]). Auf die Aehnlichkeit, welche zwischen der schönen Taufe Christi des Cima in San Giovanni in Bragora (von 1494) und dem Werk gleichen Gegenstands von Bellini's Hand, welches die Kirche Sta. Corona in Vicenza ziert, besteht, ist wiederholt hingewiesen worden[6]). Wenn Bellini's Werk wirklich erst dem Jahr 1501 entstammt, so würde allerdings der Meister sich an das Werk seines Schülers angeschlossen haben. Indessen beruht jene Datirung auf dem Zeugniss eines durchaus nicht unbedingt glaubwürdigen Schriftstellers, des Agletti, der kein Document für dieselbe beibringt, und ist demzufolge nicht zwingend. Crowe und Cavalcaselle meinen »das Bild könnte auch etwas älter sein«. Wenn man sich allein auf den Standpunkt des Wahrscheinlichen stellt, wird man kaum anstehen, das Verhältniss beider Bilder umzukehren und den Cima eher zum Nachahmer des Giambellino machen, der noch 1506 als der »beste in der Malerei« dem Dürer erschien, denn umgekehrt.

Aber Cima bleibt nicht bei einer Nachahmung des Altmeisters der venezianischen Kunst stehen. Er unterliegt seinem Einfluss für eine vorübergehende Zeit, und geht aus seiner Schule hervor aufs trefflichste ausgestattet mit allem, was zur Kenntniss des Technischen gehört. Mit Recht nennt ihn Morelli den »besten und sorgfältigsten Zeichner der Bellinischen Malerschule«. Nach dieser zweiten Lehrzeit — wenn anders meine Anschauung richtig ist — ist Cima zu selbständigem und freiem Schaffen gelangt, und in etwa 20 Jahren künstlerischer Thätigkeit gehen von seiner Hand jene zahlreichen Madonnenbilder hervor, welche der Mehrzahl nach noch heute in Oberitalien sich befinden. Von nun ab tragen seine Madonnen, seine Heiligengestalten den unverkennbaren Typus ihres Schöpfers; es sind nicht mehr Nachbildungen Bellinischer Typen. Ihre ganz besondere Bedeutung gewinnen jene Werke — worauf jüngst E. Zimmermann mit Nachdruck hingewiesen — durch den weiten Spielraum, welcher der Landschaft in ihnen eingeräumt ist: »in Cima da Conegliano ist ein Landschaftsmaler κατ' ἐξοχήν verloren gegangen«[7]). Und also darf man dem Giambattista wohl einen Platz neben Bellini anweisen, eine selbständigere Stellung, als man ihm gewöhnlich hat zuweisen wollen. Man hat ihn öfter mit gänzlichem Missverstehen des ihm zukommenden Rangs den Masaccio der venezianischen Kunst genannt. Wenn man aber

---

[5]) Dieses Bild gehört in die Nähe der »Transfiguration« in Neapel (welche früher ist) und besonders des Madonnenbildes im Louvre (Nr. 1158), welches Morelli (Galerie Borghese p. 346) allerdings dem N. Rondinelli zuschreibt. Der hl. Sebastian in dem Florentiner Bild und dem des Louvre weisen den absolut gleichen Typus auf. Diese Bilder werden mit Recht zwischen das grosse Altarwerk in Pesaro und den Frarialtar gesetzt.

[6]) Bellini behandelte denselben Gegenstand ganz ähnlich in dem Bild, welches neuerdings in die Galerie in Wien aus dem Depot gelangt ist, Abbild. Jahrb. der Sammlungen d. A. Kaiserhauses. 1891.

[7]) Die Landschaft in der venezianischen Malerei, 1893, p. 53.

überhaupt solche Analoga zulassen will, so hat meines Erachtens Lübke das Richtige getroffen, indem er ihn dem Lorenzo di Credi vergleicht. Wie der Florentiner, so hat Cima, nachdem er ausgelernt hat, keine erheblichen Wandlungen mehr erfahren. Er bleibt sich fast immer gleich, wie in den Aufgaben, die er sich stellt[8]), so in der Güte der Ausführung. Aber in seinem Werk begegnet man Bildern, wie die zwei Madonnen in Parma und die Anbetung des Kindes in der Carminekirche zu Venedig, welche zu den besten Schöpfungen der ältern venezianischen Schule gehören.

Paris, Mai 1894. *Georg Gronau.*

The Venetian Painters of the Renaissance. With an index to their works. By **Bernhard Berenson.** G. P. Putnam's Sons. New York und London, 1894.

Der Verfasser gibt uns in seinem kleinen, aber gehaltvollen Buch mehr als der Titel verspricht. Denn wenn uns dieser als Grenze, welche sich der Verfasser gesteckt hat, Tintoretto etwa vermuthen lässt, so werden uns auch einige der marcantesten Persönlichkeiten jener kurzen Nachblüthe in der Malerei, welcher Venedig allein unter den Städten Italiens sich rühmen darf — Canaletto, Guardi, Longhi, Tiepolo — vorgeführt, wofür man dem Verfasser sicherlich Dank wissen wird.

Das vorliegende Buch zerfällt in zwei Theile: dem schon im Titel angezeigten Index der Werke der venezianischen Maler geht eine allgemeine Betrachtung vorauf, welche unter gewissen Gesichtspunkten den Entwicklungsgang der venezianischen Malerei vor Augen führt. Auf einige Abschnitte allgemeineren Inhalts — die Kirche und die Malerei, die Renaissance u. a. — folgt der Hinweis, wie in Venedig speciell die Malerei mit dazu diente, den Glanz des Staatswesens zu erhöhen. Sehr glücklich erscheint mir der Ausblick von Venedig, wo in einer nicht übermässig grossen Zeitspanne der Schmuck der Sala del gran Consiglio vollendet wurde — dessen Zerstörung durch den verhängnissvollen Brand vom Jahre 1577 uns für immer des werthvollsten Denkmals der älteren venezianischen Malerei beraubt hat — auf Florenz, wo bei einer ähnlichen Aufgabe nur zwei Cartons zu Stande kamen: »denn keiner von diesen Künstlern (Leonardo und Michelangelo) war bestrebt, in erster Linie die florentinische Republik zu verherrlichen, sondern vielmehr seinem Genie freien Spielraum zu gewähren.« Dem Beispiel, welches an so hervorragender Stelle gegeben wurde, beeiferten sich die Bruderschaften nachzufolgen: in ihrem Auftrage entstanden die Bilderserien Carpaccio's, für sie arbeitete Gentile Bellini. In den folgenden Abschnitten wird von den Staffeleibildern gesprochen, und von Giorgione's Bedeutung, vom Portrait, wo ein sehr feiner Hinweis auf Donatello's Büste des Niccolo da Uzzano erfreut, von Titian u. s. w. Tintoretto ist ein längerer Abschnitt gewidmet, dann P. Veronese, dem Bassano u. s. w. Ueberall wird man gewahr, dass der Verfasser

[8]) In dem ganzen Schaffen des Cima begegnet man nur drei Werken profanen Gegenstandes: es sind dies die zwei Rundbildchen in der Galerie zu Parma (Endymion-Midas) und ein »Orpheus« im Besitz des Herrn Bayersdorffer.

einen durchaus eigenen Standpunkt gegenüber den Meistern Venedigs hat. Man beachte besonders die liebevolle Charakteristik der Kunstweise Carlo Crivelli's (Einl. p. V/VI), sowie was er über Tintoretto sagt. Von Sebastiano del Piombo heisst es treffend: »der einzige Venetianer, welcher Eklektiker wurde, blieb trotzdem ein grosser Maler. Sebastiano verfiel dem Einfluss Michelangelo's, aber während dessen Einfluss in den meisten Fällen verderblich war, so verlor die Hand, welche unter Bellini, Cima und Giorgione hatte malen lernen, niemals gänzlich die Herrschaft über Farbe und Tongebung.«

Was dem Buche aber einen bedeutenden Werth verleiht, ist der zweite Theil, der Index. Verfasser hat, gestützt auf eine durch langjährigen Aufenthalt in Italien und häufige Reisen erworbene, ungewöhnliche Kennerschaft, in demselben die in Europa zerstreuten Werke zusammengestellt, denen nur die Jahreszahl, wenn eine solche auf dem Bild vorkommt, und der Hinweis, wenn es sich um ein frühes oder spätes Werk des Meisters handelt, beigefügt ist. Ein solcher Katalog muss naturgemäss Lücken aufweisen, und wird sich immer nur auf eine annähernde Vollständigkeit bringen lassen: also wird man mit dem Verfasser nicht zu streng ins Gericht gehen, wenn man hier und da ein Werk vermisst. Gern hätte man den einen oder anderen Künstler, wie Domenico Campagnola oder Schiavone, aufgenommen gesehen. Wiederum wird man manches Bild vergebens suchen, welches uns unter irgend einem Künstlernamen vertraut ist, vom Verfasser aber unter die Unbekannten verwiesen wird, d. h. in dem Index fehlt. So die viel umstrittenen »drei Menschenalter« im Pal. Pitti, welche weder unter Giorgione noch unter Lotto verzeichnet sind — meines Erachtens mit Recht. So die berühmteren »drei Lebensalter« im Bridgewater House — auch sie ein schwer zu lösendes Räthsel.

Ich kann natürlich an dieser Stelle nicht überall dem Verfasser folgen. Nur einige Noten möchte ich machen, Angaben verbessern, für welche zum Theil der Verfasser nicht Schuld trägt. Antonello da Messina. Der kleine »Hieronymus im Gehäus«, jenes köstliche kleine Bildchen, welches schon der Anonymus eingehend beschreibt — bei welcher Gelegenheit er wirkliche kunstkritische Bemerkungen macht (ed. Frizzoni p. 188/9) — ist jetzt aus Lord Northbrook's Sammlung in den Besitz der National Gallery übergegangen. Jacopo di Barbari. Ich vermisse das merkwürdige Bild in der Galerie Weber zu Hamburg, welches nach der Reproduction (Arch. stor. dell' arte IV, p. 86) einen durchaus echten Eindruck macht. Gentile Bellini. Die thronende Madonna ist jetzt (aus Lady Eastlake's Besitz) in die bekannte Galerie von Mr. L. Mond übergegangen. (Dasselbe gilt von der Madonna des Giovanni Bellini und den zwei Heiligen des Cima, die früher in gleichem Besitz waren.) Warum das Doppelportrait im Louvre hier, mit Fragezeichen, aufgenommen ist, gegenüber dem zweifellos älteren Berliner Bild, dessen Zustand allerdings ein Urtheil über den Meister schwer gestattet, vermag ich nicht einzusehen. Jacopo Bellini. Der Verfasser setzt — der allgemeinen Ansicht entsprechend — das Londoner Skizzenbuch in die frühe Periode, das Pariser in die spätere Zeit des Meisters. Ich habe mich davon

überzeugt, dass die beiden Skizzenbücher in nicht zu grosser Zeitentfernung von einander entstanden sind, und dass hauptsächlich die schlechte Erhaltung des Londoner Buches diesem ein alterthümlicheres Aussehen gibt. Cariani. Villa Borghese, 30. Auf diesem Bild befindet sich nach Venturi (Museo e Galleria Borghese, Rom 1893) ein Monogramm, das aus T, E (?) und R zusammengesetzt ist. Das gleiche Monogramm findet sich auf einem Bild in der Galerie zu Rouen (Nr. 499), welches dort dem Francesco Sta. Croce zugeschrieben wird (Isaak segnet Jakob; Pendant Nr. 500 Hagar und Ismael unsignirt). Cima. Die schöne Sta. Catherina bei Lady Wallace hätte wohl trotz der Signatur: BABTISTE anstandslos aufgenommen werden können. Dagegen erscheint die Madonna in der Sammlung von Sir Fr. Cooke in Richmund also etwas zu schwach für den Meister selbst. Giorgione. (Gest. 1510, nicht 1511.) Verfasser hat in der Galerie in Budapest das Fragment mit den Hirten (aus der »Geburt des Adonis«) nicht als echt gelten lassen, hingegen das Jünglingsportrait aufgenommen, auf welches schon Morelli hingewiesen hatte. Das weibliche Portrait in der Galleria Borghese wird trotz Venturi's scharfen Bemerkungen (vgl. dazu auch Ulmann's Recension im 2. Heft des Repertorium 1894) unter den echten Bildern aufgeführt — ich glaube, trotz der evidenten Schwächen des Bildes, mit Recht. Wenn das Bild im Seminario zu Venedig authentisch ist, so meines Erachtens unbedingt auch das Cassone mit dem Tod der Eurydike in der Galerie zu Bergamo (Lochis Nr. 179). Palma Vecchio. Es erscheint mir zu streng geurtheilt, wenn die schöne Santa Conversazione in Rovigo aus der Reihe der echten Werke Palma's ausgeschieden wird. Dagegen fehlt mit Recht das vielumstrittene Bild in Chantilly, das sicher dem Palma nicht angehört. Wo fände man ein Analogon für diesen groben Madonnentypus beim Meister des Altars von Sta. Maria Formosa? Die Jahreszahl 1500 ist übrigens sicher unecht; denn wenn das Bild überhaupt von Palma wäre, könnte es niemals seiner Jugendperiode angehören. Sebastiano del Piombo. Das wundervolle Bild, im Besitz des Duke of Grafton, welches in der New Gallery 1894 ausgestellt war (Reprod. Gaz. d. B.-Arts, 1894, p. 553), der Archidiaconus Carondelet mit seinen zwei Secretären — ein Werk, das aufs interessanteste die Mischung von römischen und venezianischen Einflüssen zeigt — ist nicht verzeichnet. — G. A. Pordenone. In Conegliano ein schöner Freskenrest des Meisters, vier Heilige darstellend, mit der Signatur JOAN ANT—ONII OPUS M (der Rest zerstört, angeblich war früher 1519 zu lesen. In einem ehemaligen Kloster, jetzt dem Cav. Rocca gehörig). Savoldo. Ein Seitenstück zu dem sog. »Gaston de Foix« des Louvre befindet sich in der Galerie Tadini zu Lovere, das noch, wie auch das Louvrebild einst, den Sammelnamen Giorgione trägt (Nr. 378): ein schöner, vollbärtiger Mann, gepanzert, legt ein Scepter auf einen Tisch nieder, und zeigt mit der rechten Hand nach oben, wo Maria mit dem Kind erscheint. Schon die Auffassung der Persönlichkeit, das seltsame Bewegungsmotiv bringen diese beiden Bilder zusammen. G. B. Tiepolo. Warum fehlt die Serie der Bilder in der Pradogalerie und die Fresken in Würzburg? Einige Skizzen des Meisters — darunter eine für das Fresko mit Antonius und Kleopatra im

Pal. Labia — sind vor Kurzem mit einer Schenkung in das Museum von Amiens gekommen. Titian. Verfasser hat das Bild in der Galerie zu Antwerpen — mit Alexander VI. und dem Bischof von Paphos — in sein Verzeichniss aufgenommen, ein Bild, das aus äusseren Gründen spätestens 1503 gesetzt werden muss. Ich bekenne, dass es mir für diese Zeit erstaunlich vorkommt, und dass ich mich dem einmal von Bürger (Thoré) ausgesprochenen Zweifel anschliesse (cf. Gaz. d. B.-Arts 1862, t. 12 p. 165).

Es sind nur einige Punkte, welche ich im Vorstehenden herausgegriffen habe. Andere würden bei der kritischen Durchsicht des Index vielleicht Anderes berührt haben. Oft fühlt man sich geneigt, den Verfasser zu fragen, warum er dies oder jenes Bild einem Meister zugesprochen hat, oder warum jenes Werk fehlt: doch fallen dergleichen Erörterungen aus dem einer Besprechung gesteckten Rahmen heraus, und lassen sich allein in mündlicher Diskussion lösen. Immerhin wird man den Eindruck gewinnen, das Resultat einer gediegenen, ernsten Arbeit in diesem Buch in Händen zu haben, und ein unentbehrliches Hülfsmittel in allen Fragen, bei denen es sich um venetianische Malerei handelt. Man darf es umsomehr mit Freude begrüssen, als etwas derartiges bis jetzt fehlte und oft schmerzlich entbehrt werden musste. Man darf hoffen, dass bei einer Neuauflage manche Lücken ausgefüllt, kleine Versehen verbessert werden.

Die Ausstattung des Werkes ist trefflich, und die Handhabung überaus bequem. Als Titelblatt ist der »Hirt mit der Flöte« (zum ersten Mal publicirt) beigegeben, das schöne Bild des Giorgione in Hamptoncourt, »ein Gemälde, welches vielleicht besser als irgend ein anderes die Renaissance in dem anziehendsten Moment ihrer Entwicklung schildert.« Bei der Betrachtung dieses träumerisch-süssen Kopfes mit dem melancholischen Zug wird man diesem Urtheil des Verfassers gern sich anschliessen, und ihm für die Mittheilung des schönen Blattes Dank wissen. *Georg Gronau.*

K. Lange und **F. Fuhse**, Dürer's schriftlicher Nachlass auf Grund der Originalhandschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften. Halle, M. Niemeyer 1893. 8°, XXIV, 420 S.

Für die Herausgabe und orthographische Behandlung mittelalterlicher und späterer Texte in deutscher Sprache gelten für den Historiker die Grundsätze als maassgebend, die Weizsäcker in der Einleitung einer Ausgabe der deutschen Reichstagsacten zusammengestellt hat. Nach der Weizsäcker'schen Lehre wird das in willkürlicher Form überlieferte Deutsch nach bestimmten Regeln umgeändert, die störende Inconsequenzen ausgleichen und die unbequeme Häufung der Consonanten beseitigen. Nichts Weiteres wird mit diesen Aenderungen beabsichtigt, als die Herstellung einer lesbaren Gleichmässigkeit, die überlieferte Form ist immer noch erkennbar, die Dialektfärbung bleibt dem Worte erhalten. Für den Kunsthistoriker aber, der Künstlerschriften herausgibt, liegt die Sache anders. Er muss mit dem Buchstaben Götzendienst treiben. Denn nicht der letzte Zweck der Ausgabe von Künstlerbriefen ist, in verlässlichster Form die originale Schreibweise der Künstler zu überliefern.

um ein sicheres Vergleichsmaterial zur Bestimmung der Echtheit bei Aufschriften und Bezeichnungen, Briefen und Brieffragmenten zur Hand zu haben. Dafür haben wir eine buchstabengetreue Wiedergabe nöthig. Die Herausgeber von Dürer's schriftlichem Nachlass haben sich dieser naheliegenden Erkenntniss leider verschlossen. Viel weiter als das Weizsäcker'sche Recept angibt, sind sie in der Modernisirung gegangen, sie haben sich einen kleinen Putkamer für das 16. Jahrhundert zurechtgemacht, in dessen enge Regeln nun Dürer's Deutsch eingezwängt wird. Die Nürnbergische Klangfarbe der Dürerischen Ausdrucksweise ist bei der gewaltthätigen Umformung ganz verwischt worden. Nicht das kann zur Entschuldigung dienen, dass die Ueberlieferung der Dürerischen Schriften ganz verschieden ist, dass gerade wichtige Stücke nicht im Original, sondern nur in späteren Abschriften erhalten sind. Dann hätte die genaue Form der ältesten Ueberlieferung im Abdruck gegeben werden müssen, in dem Vertrauen, dass die alten Abschreiber ihres Amtes verlässlicher und getreuer gewaltet haben, als z. B. etwa heutige Herausgeber. Die durchgeführte Modernisirung des Textes wird von den Herausgebern auch dadurch begründet, dass die Publication nicht nur für Gelehrte, sondern auch für den grossen Kreis der »Allgemeingebildeten« bestimmt sei. Wem es bequem dünkt, der mag sich zwischen zwei Stühle setzen, er darf sich aber nicht wundern, wenn andere diese Sitzart unpraktisch schelten. Die neue, längst erwünschte Ausgabe von Dürer's Briefen und Tagebüchern ist so, wie sie hier geboten wird, für den Fachmann keineswegs auskömmlich. Nach ihr wird, wem es auf genaues Citiren ankommt, Dürer's Aussprüche nicht geben können, so wenig wie man die Reproduction eines Kupferstiches von Dürer nach einer Copie von Sadeler wird anfertigen mögen. Ungefähr ist es dasselbe, aber das Beste fehlt. Die Rücksicht auf den Allgemeingebildeten hätte die Herausgeber überhaupt nicht leiten sollen. Für den Allgemeingebildeten sind die Quellen zur Erkenntniss Dürer's seine Bilder und Zeichnungen, seine Kupferstiche und Holzschnitte. Er wird kaum zu dem Buch greifen, und wenn, dann gewiss geringe Freude daran haben. Denn mit Ausnahme weniger Stellen sind die Briefe und Schriften Dürer's weder ergötzlich, noch lehrreich zu lesen. Der Edelsteinhandel in Venedig für Pirkheimer, die genaue Buchung der Ausgaben auf der niederländischen Reise geben nur geringe Aufschlüsse über Dürer's Leben und gar keine über seine Kunst. Jedenfalls würde den Allgemeingebildeten die echte Form des Dürerischen Deutsch nicht schwerer zu verstehen sein, als die modernisirte. Gewiss müssen wir alles thun, das Interesse des Allgemeingebildeten für die kunsthistorische Forschung wach zu halten. Das geschieht aber sicher nicht dadurch, dass man ihn für unfähig hält, den Wegen der Forscher zu folgen, die doch keineswegs so fernab führen, und dass man ihm nicht zutraut, das Deutsch der Humanisten zu verstehen. Abgesehen von dem Missgriff in der Textbehandlung, der freilich für mein Urtheil über das Buch maassgebend ist, ist diese zusammenfassende Ausgabe von Dürer's schriftlichem Nachlass in überlegter und ordentlicher Arbeit ausgeführt. Die Herausgeber hatten das Glück, mehrfach bisher unbenutzte und unbekannte Abschriften zu entdecken, so im städtischen Archiv

zu Nürnberg eine zweite Abschrift des Tagebuchs der Reise in die Niederlande, die an vielen Stellen Ergänzungen und bessere Lesarten bringt, als die bisher allein bekannte Handschrift der Bamberger Bibliothek. Wichtiger ist der Fund einer reichhaltigeren Handschrift der Reime im Germanischen Museum, nach der die Herausgeber zu den bisher bekannten 418 Reimen Dürer's 225 noch nicht publicirte abdrucken konnten. Unter diesen noch nicht veröffentlichten befinden sich viele solche, die die Verehrung von Heiligen behandeln, da liegt der Verdacht nahe, dass der erste Herausgeber der Reime v. Murr diese Verse unterdrückt habe, um Dürer als Anhänger Luthers zu retten. Für seine religiöse Anschauung sind sie ganz wichtig, weil sie mit den bekannten lutherfreundlichen Stellen des Tagebuches zusammengehalten zeigen, wie bei Dürer Altes und Neues zusammengeht. Den evangelischen Schilderern seines Lebens wird er wohl immer als ein überzeugter Protestant gelten. Auch Lange und Fuhse. Wenn sie ein handschriftliches Verzeichniss von Luther's Schriften von Dürer's Hand für ein wichtigstes Zeugniss von seiner lutherischen Gesinnung ausgeben (S. 380), so wird ein maassvoller Beurtheiler das kaum annehmen können. Die Erörterung der leidigen Frage nach Dürer's Stellung zur Reformation ist desswegen so unfruchtbar, weil jemand, der 1528 starb, noch gar nicht in der Lage war, zur neuen Lehre endgültig Stellung zu nehmen. Von ihr wird Dürer in seiner Kunst wenigstens nicht bestimmt. Die Blüthezeit der deutschen Renaissancekunst fällt der Reformation ohne eigenes Zuthun als reife Frucht des 15. Jahrhunderts in den Schooss. Lucas Cranach kann als Beispiel dienen, dass die lutherische Gesinnung der Kunst keineswegs förderlich ist. Nach wundervollen Anfängen, die den jungen Cranach nahe an Dürer stellen, verflacht er, als er der privilegirte Maler der neuen Lehre wurde.

Aus den theoretischen Schriften Dürers geben die Herausgeber nur Auszüge, die aber meist genügen. Unter den Beischriften auf Zeichnungen findet sich auch die bekannte auf einer angeblichen Röthelzeichnung Raphael's in der Albertina, worin Dürer diese Zeichnung als ein Geschenk Raphael's an ihn bezeichnet. Die Gründe, die Morelli gegen die Echtheit der Aufschrift anführt, haben die Herausgeber nicht überzeugt, so wenig wie anscheinend Wickhoff, der das Blatt überraschender Weise als echte Zeichnung Raphael's mit echter Aufschrift Dürer's aufzählt (die italienischen Handzeichnungen der Albertina, II, Theil XXVII, unter S. R. 282). Das ist sehr zu bedauern und es lassen sich freilich bessere finden, als die sind, die Morelli aufzählt. Es ist ja jetzt Ton geworden, mit den vielen Maasslosigkeiten Morelli's auch die wenigen sichern Resultate seiner Forschungen über Bord zu werfen. Sein Nachweis, dass die Aufschrift Dürer's auf der unechten Raphaelzeichnung gefälscht sei, ist gewiss zu dem zu rechnen, was von Morelli's Arbeit fester Erwerb für die Kunstgeschichte bleiben wird. *J. S.*

Matthias Grünewald von **Heinrich Alfred Schmid.** (Festbuch zur Eröffnung des Historischen Museums, Basel 1894.)

Das bei der Eröffnung des Historischen Museums in Basel herausgegebene Festbuch enthält einen Aufsatz von Heinrich Alfred Schmid über Mat-

thias Grünewald (pp. 87—96). Der durch verschiedene Arbeiten namentlich auf dem Gebiete der Augsburger Malerei des 16. Jahrhunderts wohl bekannte Verfasser — er nannte sich früher Alfred Schmid — gibt hier hauptsächlich eine breite Charakteristik und Würdigung des grossen und sonderbaren Malers, während er einige neue Bestimmungen und Hypothesen im Vorbeigehen andeutet. Birgt die Art, wie die kunsthistorische Forschung heute betrieben wird, vielleicht die Gefahr, dass hie und da bei der Freude an Entdeckungen und Funden das genaue Studium der gesicherten Werke, bei denen der Ruhm der Meisterbestimmung nicht mehr zu holen ist, zu kurz kommt, so muthet die ruhig betrachtende, von den Eindrücken klare Rechenschaft gebende Arbeit um so erfreulicher an. In der Nachbardisciplin, der Litteraturgeschichte, nimmt die charakterisirende Schilderung viel Raum in Anspruch; in der kunsthistorischen Forschung, namentlich in der jüngeren, wird sie selten um ihrer selbst willen, meist nur zur Unterstützung — man sagt auch zur Beweisführung — der Attributionen herangezogen. Hier tritt sie einmal als Selbstzweck auf.

Nun machte die Persönlichkeit Grünewald's sogar einen Sandrart zum Charakteristiker! Wer mit sehenden Augen vor dem einzigen Isenheimer Altar gestanden hat, versuchte wohl auch den nie erlebten Eindruck in einigen Schlagworten festzuhalten; und die Eigenschaften dieser besonderen Kunst stechen so stark hervor, dass gewisse Adjectiva wie »malerisch«, »dramatisch«, »subjectiv« Jedem wohl auf die Zunge kommen. Das erleichtert aber keineswegs die Aufgabe, die H. A. Schmid sich gestellt hat. Sind einzelne Merkmale leichtlich wahrzunehmen, so liegt die grosse Schwierigkeit in der Ordnung der charakterisirenden Momente. Was ist Ursache und was ist Folge? Ungemein bszeichnend ist, womit der Autor anfängt und womit er schliesst.

Das Verständniss beginnt hier mit dem »admirari«. Man kennt eine Anzahl Besonderheiten, die der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts zukommen; sie aus klimatischen, politischen und socialen Zuständen abzuleiten, ist zum Theil geglückt. Bei Grünewald findet man diese Besonderheiten nicht, oder findet sie doch nicht alle. Der Historiker thut das, was er ungern thut: er greift auf die Individualität des Künstlers als auf die Ursache zurück und constatirt diese Individualität schlechthin, da er doch sonst sie von anderen Mächten herzuleiten und damit aufzulösen liebt.

Unser Autor nimmt die Kunst Grünewald's als ein Phänomen, das er ausschliesslich aus der besonderen Art ihres Schöpfers erklärt. Die Persönlichkeit muss dann so stark gedacht werden, dass sie sich aus der Tradition mit eigener Kraft befreite, oder man darf sich auch die Umstände ausmalen, die den Künstler abseits von der Hauptstrasse der Entwicklung heranreifen liessen. Im Wesentlichen mag die Erscheinung Grünewald's sich anders nicht erklären lassen, und wir müssen sehr dankbar sein, wenn es so eindringlich und verständnissvoll geschieht. Ein Historiker indessen, der selbst in diesem Falle sein individualitätsfeindliches Bemühen einzustellen nicht geneigt ist, wird wenigstens in einigen Punkten widersprechen und die ausserordentliche Gestalt ein wenig fester auf ihr örtlich-zeitliches Piedestal stellen. Der Verfasser findet Analogien zu dem religiösen Empfinden Grünewald's im

Mittelalter und in der Periode der Gegenreformation, während er zwischen diesem Empfinden und der Reformationsbewegung, die zu Lebzeiten des Malers Deutschland erschütterte, ganz und gar keinen Zusammenhang annimmt. Fasst man den Begriff der deutschen Reformation eng, dann freilich ist ihr Vertreter unter den Malern — Cranach, denkt man aber an die Steigerung des religiösen Empfindens, die mit dem Religionskampf in Wechselbeziehung stand, an das Zurückgreifen auf die Originalurkunden, an den Bruch mit der kirchlichen Formel, an den tragischen Ernst, der über den religiösen und den damit zusammenhängenden socialen Fehden in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts lag, dann mag Grünewald wenigstens in seinem Glauben als Kind der erregten Zeit gelten. Wenn ihm Dürer in der »Apokalypse« näher steht als in irgend einer der späteren Schöpfungen, so war es keineswegs die Reformation, die dem Nürnberger Meister andere Wege wiess, vielmehr waren es humanistische Tendenzen und das Streben nach fremden Formidealen, die sein Empfinden mässigten. Schmid hat vollkommen recht, wenn er von den grossen Strömungen der Zeit den Humanismus und die Renaissance wirkungslos an Grünewald vorüberfliessen sieht; die Gefühlsenergie des Meisters aber und der rücksichtslose wilde Ernst im Erfassen der Evangelienüberlieferung wird man als reformatorisch — im weitesten Sinne des Wortes natürlich — betrachten dürfen. Zeitgemäss und bodenwüchsig, nicht besondere Eigenschaft der Individualität, ist wohl auch das Fehlen des Sinnes »für die Schönheit gesunder normaler Menschen«.

Der Individualität bleibt genug: vor allem die merkwürdige Grösse und Einfachheit dieser Kunst und dann die coloristische Tendenz. Das wird in dem Aufsatze Schmid's sehr scharf und sehr klar entwickelt. Besonders dankenswerth sind die genauen Beschreibungen, besser Schilderungen der Werke Grünewald's. Der Versuch, den Entwicklungsgang des Meisters zu bestimmen, gelingt wohl, da der Altar von Isenheim einerseits und das Münchener Erasmus-Bild andererseits leidlich fest datirt sind. Ein Ansteigen zu einfacherem, grösserem Stil wird constatirt.

Schmid müht sich, den Schulzusammenhang Grünewald's zu finden, zu errathen. Holbein der Aeltere, der nach äusseren Anhaltspunkten den Weg des Aschaffenburgers gekreuzt haben kann, kommt in Vorschlag, doch findet der Verfasser — wie auch der Referent — keine Bestätigung für diese Beziehung von der Seite des Stils. Martin Schongauer würde zu seinen alten Ruhmestiteln noch auf den neuen Anspruch haben, Grünewald's Lehrer zu sein, falls Schmid mit Recht in der Darmstädter Beweinung Christi, einem augenscheinlich aus Schongauer's Schule hervorgegangenen, bedeutenden Werke, eine Jugendarbeit Grünewald's erkannt hat. Ich hatte keine Gelegenheit, diese sehr überraschende Hypothese, die übrigens eben als Hypothese vorgetragen wird, vor dem Originale zu erwägen.

Den gesicherten Gemälden des Aschaffenburger Meisters ist hin und wieder von verschiedenen Forschern ein und das andere Bild hinzugefügt worden. In der Beurtheilung dieser Bestimmungen ist Schmid sehr conservativ, in den allermeisten Fällen mit Recht, wie mir scheint. Die Wiener Tafeln

(973. 1426), die für späte Arbeiten Grünewald's erklärt worden sind, weist Schmid mit Fug zurück, er irrt aber, wenn er einen Zusammenhang zwischen der Kreuzaufrichtung (973) und dem hl. Antonius in Köln (543) annimmt. Das letztere Gemälde beurtheilt er nach der Photographie, er will es wenigstens als eigenhändige Arbeit des Meisters nicht anerkennen. Ich glaube nicht, dass er sein Urtheil vor dem Original zu ändern Veranlassung haben wird. Ganz richtig betont er, dass der Faltenwurf hier ganz anders ist als bei Grünewald. Das Jüngste Gericht in Nürnberg (253) lässt sich in der That als Grünewald nicht halten, viel eher die von Wilhelm Schmidt im Münchener National-Museum entdeckte Beweinung Christi, die der Verfasser auch nicht gelten lässt. »Höchstens geringes Schulgut« sind ihm die beiden Tafeln mit den Heiligen Georg und Martin in der Stiftskirche von Aschaffenburg. Bezüglich der beiden hoch interessanten kleinen Bilder in der Sammlung v. Kaufmann zu Berlin wird die Meinung Schmid's, der sie Grünewald abspricht, Billigung finden, nicht dagegen bezüglich des Schleissheimer Crucifixus (184) und des Nürnberger Porträts (252), welche letzteren Gemälde der Verfasser ganz irrthümlich im engsten Zusammenhange mit den Tafeln bei v. Kaufmann behandelt. Sie stehen und fallen durchaus nicht miteinander. Während die Bildchen in Berlin der vielleicht ganz richtig »Hopfer« genannten Verkündigung in der Jacobskirche zu Augsburg nahe stehen, ist den Schleissheimer und Nürnberger Tafeln der Name »Grünewald«, für den Bayersdorffer und Scheibler eintreten, doch wohl zu lassen. *Max J. Friedländer.*

Der Maler Christoff Amberger von Augsburg. Inaugural-Dissertation ... von **Ernst Haasler,** Juni 1893. (Königsberg, Hartung, 1894.)

Die schon erfreulich grosse Serie von Monographien oberdeutscher Maler wird durch diese Studie über den Augsburger Porträtisten bereichert. Die Bethätigung des Meisters ist minder vielseitig als die der meisten zeit- und volksgenössischen Maler. Hat er sich mit dem Kupferstich, so viel wir wissen, gar nicht befasst, ebensowenig wie die anderen Augsburger Maler, so scheint er auch dem Holzschnitt und der Buchillustration recht fern gestanden zu haben, was bei einem Augsburger Maler immerhin auffallend ist. Da nun auch das Material der Zeichnungen, die für ihn in Betracht kommen, recht klein ist, und die urkundlichen Forschungen über seine Lebensverhältnisse kaum etwas ergeben haben, so hat Haasler's Arbeit naturgemäss einen vorwiegend bilderkritischen Charakter. Nur wenige Gemälde des Meisters tragen eine Signatur, viele gingen früher und gehen zum Theil noch unter anderen Namen. Die Aufgabe des Biographen erschöpfte sich im Wesentlichen in der Aufzählung und chronologischen Ordnung der Bilder Amberger's. Diese Aufgabe war durch zwei ausgezeichnete Vorgänger dem Forscher erleichtert. Ludwig Scheibler und Wilhelm Schmidt hatten seit Jahren mit einer genauen Kenntniss des Amberger'schen Stils in den deutschen und in einigen ausländischen Galerien nach Arbeiten des Porträtisten erfolgreich gesucht. Da H. die Bestimmungen dieser Forscher, auch die noch nicht publicirten, zur Verfügung hatte, so bietet seine Arbeit das Material in weit grösserer Voll-

ständigkeit als Woltmann-Woermann's Geschichte der Malerei und Janitschek's Geschichte der deutschen Malerei. Der Verfasser hat wenigstens in den deutschen Sammlungen sämmtliche Bestimmungen sorgfältig geprüft und in den meisten Fällen bestätigt gefunden.

Die Studie setzt mit etwas weit ausgreifenden Bemerkungen über Augsburg, über den Humanismus, über Burgkmair etc. ein. Da dann die Behandlung des speciellen Themas — ohne die Schuld des Autors — mit den einleitenden Ausführungen nicht recht in Verbindung, so fehlt dem Ganzen die Einheit. Die Charakteristik des Amberger'schen Stils ist gewiss treffend, doch ein wenig mager. Ein Versuch, die besondere Art des Porträtisten durch Vergleichung mit zeitgenössischen deutschen, niederländischen und venezianischen Bildnissmalern etwas näher zu bestimmen, wäre vielleicht ertragreicher geworden als die eingestreuten Urtheile, die übrigens hin und wieder zu allgemein und begeistert klingen. So macht der Biograph Miene, seinen Helden über den jüngeren Holbein zu stellen mit den Worten: »An eingehender Charakteristik und lebensvoller Auffassung erreicht A. hier (bei dem Bildniss Münster's in Berlin) Holbein in seinen besten Werken — an Leuchtkraft des Colorits übertrifft er ihn« (p. 94).

Von den Kräften, die Amberger's Stil geschaffen haben, wird das venezianische Vorbild mit Recht scharf betont. Was aber von deutscher Seite als schulendes Muster hinzukam oder vielmehr vorher wirksam gewesen war, das ist eine schwierige, noch nicht gelöste Frage. Amberger war in Augsburg thätig. Ob er aber ebendort ausgebildet worden ist, bleibt zweifelhaft. H. geht bei dem Versuche, die deutschen Lehrer und Vorbilder Amberger's stilkritisch festzustellen, nicht aus Schwaben hinaus und bezeichnet als die in Frage kommenden Persönlichkeiten beide Holbein und Burgkmair. Die Wirkung der Holbein'schen Kunst, der zu Liebe der Verfasser einen Aufenthalt Amberger's in Basel anzunehmen geneigt ist, wurde schon von Woltmann und dann von Scheibler (Rep. X. 292) scharf bestritten. Die alte Tradition wäre besser nicht wieder aufgenommen worden. Der Verfasser spricht zwar von »vielen Aehnlichkeiten« (p. 15) zwischen dem jüngeren Holbein und Amberger, kommt aber selbst bei Vergleichungen stets auf Unterschiede zu sprechen. Die stilistischen Beziehungen zwischen Burgkmair und Amberger sind doch auffallend gering.

Eng verknüpft mit der Frage nach dem Schulzusammenhange ist das Suchen nach Jugendarbeiten Amberger's. Hier klafft noch eine Lücke. Das Bildniss in der Sammlung v. Kaufmann zu Berlin vom Jahre 1525, das H. zurückweist, hält auch Scheibler nicht mehr für eine Schöpfung des Augsburger Porträtisten und denkt an jenen oberdeutschen Bildnissmaler, von dem er einige Werke einmal zusammengestellt hat (Rep. X. 30 zu Nr. 149, freundliche Mittheilung). Bleiben als Jugendwerke Amberger's nur noch das Porträt in Augsburg von 1523 (Nr. 652) und die Wiener Bildnisse von 1525 (Nr. 1463. 1465). Diese drei Tafeln scheint auch H. als frühe Arbeiten des Meisters anzuerkennen, wenngleich er es bezüglich der Wiener Stücke in sehr unbestimmter Form kund gibt (p. 56). Jedenfalls sind keine Schlüsse von dem

Stil dieser Gemälde auf einen Schulzusammenhang ihres Schöpfers mit den Holbein oder Burgkmair möglich — eher noch mit Strigel, dem die Wiener Bilder früher von einigen Kennern gegeben wurden.

Was die reiche, höchst dankenswerthe, chronologisch geordnete Liste der Gemälde Amberger's angeht, so können die allermeisten Bestimmungen als gesichert gelten, nachdem Scheibler, Schmidt und Haasler zu demselben Resultat gekommen sind. In Frage bleiben nur noch zwei Bildnisse, die Bilderfolge in Dresden und etwa der hl. Augustinus in Cassel. Hinsichtlich der Wiener Bildnisse Nr. 867 und 869 ist Scheibler den von H. angedeuteten Widerspruch aufrecht zu erhalten nicht geneigt (freundliche Mittheilung), so dass sie als allgemein anerkannt betrachtet werden können. Bei dem hl. Augustinus in Cassel, den H. bestimmt zurückweist, hält Scheibler einen Zweifel an Amberger's Autorschaft immerhin für berechtigt. Dagegen bleibt ein Widerstreit der Ansichten bezüglich des Münchener Porträts von 1529 (Nr. 192), das Scheibler im Gegensatze zu H. für ein Werk des Augsburger Porträtisten hält. Das Berliner Bildniss Georg von Frundsberg's ist nach H. nur eine Copie nach einem von ihm nachgewiesenen Kupferstich, der aus dem Ende des 16. Jahrhunderts stammen soll. Das ist an und für sich befremdlich. Und woher dann der Amberger'sche Stil? Hier ist Nachprüfung am Platze, ebenso wie bei der Dresdener Bilderfolge, die Amberger jedenfalls näher steht, als H.'s Charakteristik ihres Stils zugibt. *Max J. Friedländer.*

Topographie.

Verzeichniss der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien: I. Die Stadt Breslau. 260 Seiten. II. Die Landkreise des Reg.-Bezirks Breslau. 670 Seiten. III. Der Reg.-Bezirk Liegnitz. 791 Seiten. IV. Der Reg.-Bezirk Oppeln. 444 Seiten. In amtlichem Auftrage bearbeitet von **Hans Lutsch.** Breslau, Verlag von Wilh. Gottl. Korn, 1886—94. 8°.

Die Inventarisation der Kunstdenkmäler im deutschen Reiche hat, seit Lotz 1868 im Auftrage des preussischen Cultus-Ministeriums die Bearbeitung der Provinz Hessen-Nassau begann, einen weit grösseren Umfang angenommen, als man ihr anfänglich beimass. Nicht gleichzeitig, sondern erst nach und nach entschlossen sich die übrigen preussischen Provinzen, sowie die ausserpreussischen Staaten, das Unternehmen innerhalb ihrer Bereiche weiter zu führen. In der Provinz Schlesien begann der unterdessen zum Provinzial-Conservator ernannte Herr Verfasser seine Arbeiten im Jahre 1884; er hat sie jetzt zu einem vorläufigen Abschlusse gebracht.

Die am frühesten erschienenen Inventare der Provinzen Hessen-Nassau und Brandenburg, sowie des Reichslandes Elsass-Lothringen hatten innerhalb jedes Bandes die einzelnen Ortschaften alphabetisch geordnet. Im Gegensatze zu dieser Art der Veröffentlichung, welche den Ueberblick über das kunstgeschichtliche Gepräge der einzelnen Landschaften erschwert, hatte Mithoff in seinem Werke der hannöverschen Kunstdenkmäler eine Eintheilung nach kleineren geschichtlichen Gebieten, Steche in dem Inventare des Königreichs Sachsen eine solche nach Amtshauptmannschaften gewählt; Mithoff's Werk

war 1880 zum Abschlusse gelangt, die erste Lieferung des Steche'schen 1882 erschienen. Die Anlage dieser beiden Werke wurde zum Vorbild für das schlesische Inventar. Nach Ausscheidung der Stadt Breslau folgen die einzelnen Bände desselben der Eintheilung der Provinz in die drei Regierungsbezirke Breslau, Liegnitz und Oppeln. Die ehemaligen Fürstenthümer, Grafschaften und Standesherrschaften sind zu grösseren Gruppen zusammengefasst und innerhalb derselben den heutigen landräthlichen Kreisen entsprechend kleinere Gruppen gebildet, unter welchen die Ortschaften in alphabetischer Folge behandelt werden. Die Eintheilung nach Kreisen ist seitdem bei der Ausarbeitung aller späteren Inventarien zum Grundsatze geworden.

Erst mit dem 12.—13. Jahrhundert trat Schlesien in die Geschichte ein, von jener Zeit an, da es, unter der Herrschaft mehrerer kleiner polnischer Fürsten stehend, von deutschen Ansiedlern besetzt und der deutschen Cultur erschlossen wurde. Breslau, welches 1242 als Stadt nach magdeburgischem Rechte angelegt wurde, bildet seit alter Zeit die Hauptstadt des Landes. Wie das deutsche, namentlich das magdeburgische Recht in allen vormals polnischen Ländern galt, so ist auch die Plananlage der auf leerem Boden gegründeten Städte allemal die gleiche und Breslau mit seinem grossen viereckigen, das Rathhaus umschliessenden Ringe und den von dort ausgehenden regelmässigen Strassenzügen der Altstadt für die Anlage der ostdeutschen, insbesondere der schlesischen Städte ein treffendes Beispiel. Aus dem 13. Jahrhundert haben sich in Breslau freilich nur wenige Reste erhalten; zu ihnen gehört das von der abgebrochenen Vincenz-Kirche nach der Magdalenen-Kirche überführte spätromanische Portal. Zu grossem Wohlstande gelangte Breslau im 14. und 15. Jahrhundert, als Schlesien unter der Herrschaft des luxemburgischen Königshauses an dem Aufschwunge der zur Krone Böhmens gehörigen Länder theilnahm. Damals erhielt Breslau einen Kranz stattlicher Bauwerke, den Dom, die Kreuz- und die Sand-Kirche, die Dominicaner-Kirche, die Pfarrkirchen zu S. Elisabeth und S. Magdalena, dazu das Rathhaus. Diese Kirchen haben theils basilikale, theils hallenartige Anlage, den Chorraum mit Vorliebe geradlinig geschlossen; alle sind sie von sehr schlanken Verhältnissen. Als Material der Kunstformen wurde gewöhnlich Sandstein aus dem nahen Gebirge verwendet und nur für die Flächen der billigere Ziegel benutzt. Eine Ausnahme von dieser Regel machen die älteren Theile der Dominicaner-Kirche, welche — wie die gleichzeitigen Reste der Dominicaner- und der Franziscaner-Kirche in Krakau — ausschliesslich in Ziegeln hergestellt sind. Die Ausstattung der Kirchen, welche in dem Dome und den alten Pfarrkirchen kleinen Museen gleichkommt, legt von dem Können des Breslauer Handwerks beredtes Zeugniss ab. Das Hochgrab des 1290 verstorbenen Herzogs Heinrich IV. in der Kreuzkirche ist eines der schönsten seiner Art; die Grabplatte für Bischof Johannes Roth im Dome goss laut Inschrift der ältere Peter Vischer von Nürnberg 1496. Von der Gothik an fliesst der Strom der stilistischen Entwicklung ununterbrochen durch alle Perioden bis zur Neuzeit hindurch. Den Beweis, wie frühzeitig die Renaissance in Breslau Boden fand, liefert eine Thür im Dome mit der Jahreszahl 1517. In der Barockzeit, die im wesentlichen

österreichischen Einflüssen folgte, bauten die Jesuiten an der Oder ein grosses Collegium, die heutige Universität, kein Geringerer als Fischer von Erlach die Kurfürsten-Capelle am Dome. Den Neuklassicismus führte K. G. Langhans mit dem Hatzfeld'schen Palaste, dem gegenwärtigen Ober-Präsidium, ein, noch ehe er nach Berlin übersiedelte. Neben diesen Bauwerken bemerkt man in den Strassen des alten Breslau eine überraschende Zahl von Bürgerhäusern vom Ausgange des 15. bis zum Ausgange des 18. Jahrhunderts, welche die Zerstörungen der Neuzeit überdauert haben.

Den Kunstdenkmälern der Stadt Breslau ist der erste Band ausschliesslich gewidmet; ihnen folgen im zweiten Bande die der Landkreise des Regierungsbezirks Breslau. Der zweite Band zerfällt in sieben Abschnitte, welche sich nach den ehemaligen Gebieten der Grafschaft Glatz, der Fürstenthümer Münsterberg, Schweidnitz, Brieg, Breslau, Oels-Wohlau (einschliesslich der Herrschaften Trachenberg und Militsch) und Glogau begrenzen; jedem Abschnitte ist eine kulturgeschichtliche Einleitung beigegeben. Als Vorkämpfern der Kultur gebührt den Cisterzienser-Klöstern zu Leubus, Trebnitz, Heinrichau und Kamenz auch in der kunstgeschichtlichen Darstellung der Vorrang. Die Kirchen der drei erstgenannten Klöster sind kreuzförmige Basiliken in den Formen des früh- und des hochgothischen Stiles; ihre in der Barockzeit stattgehabten Umbauten werden zwar den strengen Anhängern der Gothik missfallen, überragen aber an naturwüchsiger Kraft die meisten unserer Wiederherstellungen mittelalterlicher Kirchen. Die grossen, in den Formen der späteren Gothik errichteten Pfarrkirchen der Städte Glatz, Schweidnitz, Brieg und Guhrau gehören zur Schule der Breslauer Kirchenbauten. Im Brieger Lande sind einige Dorfkirchen mit alten Wandmalereien und Holzdecken bemerkenswerth, besonders die Kirche des durch Friedrichs des Grossen Sieg bekannten Dorfes Mollwitz, welche das in Deutschland seltene Beispiel eines vollständig ausgemalten, leider durch eine missglückte Wiederherstellung verdorbenen Kircheninneren darbietet. Die Glocke vom Jahre 1318 in der katholischen Pfarrkirche zu Striegau ist anscheinend die älteste der Provinz Schlesien. Ein Denkmal des Glaubenskampfes, welcher unter der österreichischen Herrschaft das Land zerriss, ist die protestantische »Friedenskirche« in Schweidnitz, 1657—58 ausgeführt, ein schlichter Fachwerksbau, aber durch seine 3000 Sitzplätze und 4500 Stehplätze darbietende Raumanlage bedeutsam. Unter den weltlichen Bauwerken gehören die Schlösser zu Brieg und Oels zu den hervorragendsten Schöpfungen der deutschen Renaissance; neben ihnen sind die zugleich durch landschaftliche Lage im Gebirge ausgezeichneten Schlösser Kynsburg und Fürstenstein zu nennen.

Im dritten, die Denkmäler des Regierungsbezirks Liegnitz darstellenden Bande werden zunächst die mit diesem Bezirke vereinigten Theile der ehemaligen Fürstenthümer Glogau-Sagan und Schweidnitz-Jauer, sowie das ehemalige Fürstenthum Liegnitz behandelt. Die umfassendste Ausbeute liefern naturgemäss die alten Hauptstädte Glogau, Sagan und Liegnitz mit dem benachbarten Goldberg. Aus der grossen Zahl der Denkmäler seien hier nur hervorgehoben die Kirche in Nieder-Eulau vom Ausgange der romanischen Stilperiode,

der Dom in Glogau mit einem reizenden Marienbilde des Lukas Cranach von 1518, die jetzt von Otzen einem durchgreifenden Umbau unterzogene Peter- und Pauls-Kirche in Liegnitz, die evangelische Pfarrkirche in Goldberg, deren Inneres Lutsch als den schönsten mittelalterlichen Kirchenraum Schlesiens bezeichnet; dann aus der Renaissancezeit die Schlösser zu Liegnitz, Gröditzberg und Carolath, ferner aus der Barockzeit die evangelische »Gnadenkirche« in Hirschberg, sowie die katholische Pfarrkirche, ehemalige Jesuiten-Kirche, in Liegnitz und die damals erneuerte Kirche des Cisterzienser-Klosters Grüssau am Fusse des Riesengebirges.

Eine eigenartige Stellung nimmt der seit 1815 an Preussen gefallene und mit dem Regierungsbezirke Liegnitz vereinigte Theil der Markgrafschaft Ober-Lausitz ein. Die nach Westen vorgeschobene Lage veranlasste frühzeitig den Anschluss an die benachbarten sächsischen Lande und erklärt das Vorkommen einer Reihe von Dorfkirchen, welche bei einfacher Anlage der Zeit des Ueberganges vom romanischen zum gothischen Stile angehören. In Görlitz, dem künstlerischen Mittelpunkte dieses Landes, besitzt die Peter- und Pauls-Kirche noch ein prächtiges Westportal aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts; die Kirche selbst wurde im 15. Jahrhundert als eine geräumige fünfschiffige Hallenkirche erneuert. Bekannt ist die von einem Grosskaufmanne der Stadt nach einer Wallfahrt nach dem heiligen Lande 1480—89 ausgeführte Nachbildung des heiligen Grabes. Von mittelalterlichen Wehrbauten besitzt Görlitz den Reichenbacher Thorthurm mit dem Kaisertrutz, ein Thor mit Vorwerk in der Art des besser erhaltenen Floriani-Thores in Krakau. Ein noch heute ihre Erscheinung bestimmendes Gepräge erhielt die durch ihren Handel reich gewordene Stadt während der Renaissance, welche hier, mehr noch als sonst in der Provinz Schlesien — im Gegensatze zu den Gebieten des ehemaligen polnischen Königreiches —, von einheimischen, nicht von italienischen Künstlern getragen wurde; zu dieser Zeit entstanden das Rathhaus und die zahlreichen Wohn- und Kaufhäuser. Als ein treffliches Beispiel des in Schlesien während des 16. und 17. Jahrhunderts beliebten Sgraffito-Schmuckes seien die Malereien des Schlosses Tschocha genannt. Die katholische Pfarrkirche in Wittichenau birgt ein bisher unbeachtetes Altarwerk mit dem Monogramme des Albrecht Dürer und der Jahreszahl 1527, im Hauptbilde die Taufe Christi, im Sockelbilde die Verkündigung Mariae und den Besuch der Elisabeth, im Aufsatze Herodias mit dem Haupte des Täufers darstellend.

Der zweite Band umfasst 670, der dritte 791 Druckseiten; dagegen erreicht der vierte Band mit dem Regierungsbezirke Oppeln nur 444 Seiten, obwohl der Maassstab bei der Auswahl des Materials hier herabgesetzt worden ist. Die Denkmäler des noch zu Mittelschlesien gehörigen, ehemaligen Fürstenthums Neisse beanspruchen im Oppelner Bezirke das meiste Interesse; leider hat die katholische Pfarrkirche in Neisse, eine spätgothische Hallenkirche mit Chorumgang, neuerdings eine ohne Verständniss ausgeführte Wiederherstellung erdulden müssen. Das mit vorwiegend polnischer Bevölkerung besetzte Oberschlesien bleibt in kunstgeschichtlicher Bedeutung hinter dem übrigen Schlesien erheblich zurück. Der mittelalterliche Steinbau ist, wenn auch meist in späten

Formen, in den Cisterzienser-Kirchen zu Rauden und Himmelwitz und manchen Pfarrkirchen vertreten; doch bedingen nicht sie die äussere Erscheinung des Landes, sondern die zahlreichen Schrotholzkirchen, als deren älteste diejenigen zu Pniow von 1506 und zu Syrin von 1510 nachweisbar sind. »Beweisstücke einer zurückgebliebenen Kultur«, überliefern sie die Gestalt der mittelalterlichen Dorfkirche bis in dieses Jahrhundert, und im allgemeinen anspruchslos hergerichtet, erheben sie sich doch oftmals durch die gefällige Anlage der Dächer oder die Bemalung der inneren Decke über das blosse Bedürfniss. Von Werken der Kleinkunst besitzt die katholische Pfarrkirche in Ratibor eine der besten erhaltenen gothischen Monstranzen aus dem Jahre 1495.

Man staunt über die Fülle des dargebotenen Stoffes, welcher überdies der wissenschaftlichen Forschung grossentheils erst neu erschlossen werden musste. Denn obgleich die schlesische Kunstgeschichte schon früher namhafte Gelehrte, wie Lübke und A. Schultz, zu Studien angezogen hatte, so standen doch wirklich erschöpfende Vorarbeiten dem Verfasser fast nirgends zu Gebote. Lutsch hat allen Stilepochen Gerechtigkeit widerfahren lassen, dabei den älteren selbstverständlich eine erhöhte Aufmerksamkeit zugewendet. Vorgeschichtliche Funde sind durchweg ausgeschieden; als unterste Zeitgrenze ist der Schluss des 18. Jahrhunderts angenommen. Was die vielfachem Ortswechsel unterworfenen Gegenstände des Privatbesitzes angeht, so hat der Verfasser sich im allgemeinen auf begüterte, festangesessene Familien beschränkt; im dritten und vierten Bande sind auch die Gegenstände des Innungsbesitzes verzeichnet worden. Die Wiedergabe der Inschriften mit den Charakteren ihrer Buchstaben, deren Grundsätze übrigens im vierten Bande geändert wurden, scheint dem Berichterstatter für ein kunstgeschichtliches Buch nebensächlich. Dagegen muss die übersichtliche, knappe Form als ein besonderer Vorzug anerkannt werden. Leider wird das Verständniss des Werkes durch den Mangel an Abbildungen erschwert. Die vorgesetzten Sternchen machen zwar die wichtigeren Bau- und Kunstwerke kenntlich; aber über ihre Gestalt gewinnt man ohne örtliche Anschauung kein rechtes Bild. Nachdem die ursprüngliche, ohne Abbildungen ausgestattete Bearbeitung des rheinländischen Inventars eingestellt worden ist, ist das schlesische Inventar neben dem hessen-nassauischen, welchem es sich übrigens im Formate anschliesst, das einzige, welches auf Abbildungen gänzlich verzichtet. Dieser Mangel muss um so mehr empfunden werden, als die Litteratur der schlesischen Denkmäler sehr arm an Abbildungen ist und Veröffentlichungen, wie sie Adler für die Mark Brandenburg und Puttrich für Sachsen schufen, für Schlesien gänzlich fehlen. Dank der Freigebigkeit des schlesischen Museums für bildende Künste ist nun die nachträgliche Herausgabe eines Atlas gesichert, der die Abbildungen nicht in örtlicher, sondern zweckmässiger in sachlicher Ordnung bringen soll.

Weiter gedenkt der Verfasser in einem fünften Bande ausser Registern und Denkmalskarten die ihm bekannt gewordenen Nachträge zu den vier erschienenen Bänden zu geben. Wer selber mit ähnlichen Arbeiten betraut war, weiss zu ermessen, wie das Auge des Forschers sich bei zehnjähriger Arbeit schärft, und wie schwer es ist, innerhalb eines verhältnissmässig kurzen Zeit-

raumes eine Vollständigkeit des künstgeschichtlichen Verzeichnisses einer so reichen Provinz wie Schlesien zu erzielen.

Die spätere Veröffentlichung der Abbildungen hat indessen einen Vortheil gebracht; sie hat es ermöglicht, dass Schlesien schon jetzt ein gediegenes wissenschaftliches Verzeichniss seiner Kunstdenkmäler besitzt, auf Grund dessen der fortschreitenden Zerstörung derselben ein kräftiger Einhalt geboten werden kann. Die Grösse dieses Vortheils lässt sich aus dem Umstande ermessen, dass bisher neben Elsass-Lothringen erst vier preussische Provinzen zu einem Abschlusse ihrer Inventare gelangt sind. *Julius Kohte.*

Clemen, Dr. **Paul,** Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. III. Band. 1. Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Düsseldorf. 2. Die Kunstdenkmäler der Städte Barmen, Elberfeld, Remscheid und der Kreise Lennep und Mettmann. Im Auftrage des Provinzialverbandes der Rheinprovinz herausgegeben. Düsseldorf, L. Schwann 1894.

Die rheinische Denkmälerstatistik schreitet sehr rasch vorwärts. Seit drei Jahren sind bereits zwei Bände erschienen, der eine die Denkmäler der Kreise Kempen, Geldern, Mörs und Cleve, der andere die der Kreise Rees, Duisburg, Mülheim a. d. R., Ruhrort und Essen behandelnd und vom dritten Bande das erste und zweite Heft. Die Raschheit in der Bewältigung des riesigen Materiales und die Uebersichtlichkeit der Gruppirung machen dem Verfasser alle Ehre. Seine Arbeit unterscheidet sich vortheilhaft von ähnlichen Unternehmungen durch die gleichmässige Berücksichtigung aller Kunstgebiete. Seine gründliche kunsthistorische Schulung verhindert jenes einseitige Hervorheben der Architektur auf Kosten namentlich der Malerei und des Kunstgewerbes, an welchem speciell von Baumeistern verfasste Statistiken so oft leiden. Dass auch Kunsthistoriker in diesen Fehler verfallen können, beweist Paul Lehfeld's mit dem 1. Bande abgebrochener Versuch einer rheinischen Kunsttopographie. Während hier die Architektur mit Ausführlichkeit behandelt ist, sind auf anderen Gebieten die wichtigsten Denkmäler mit Stillschweigen übergangen oder mit werthlosen Notizen bedacht, die kaum für einen Fremdenführer ausreichen würden. Stellen wie »Figur Mariä, aussen an der Thurmnische« oder »Reliefs von einem dreiflügeligen Altar, in die Wände eingelassen« ohne Angabe des Alters, des Materiales, der Schule, gehören nicht zu den Seltenheiten. Lehfeld's Buch entbehrt eines der wichtigsten Mittel der Darstellung gänzlich, der Illustration. Die von Clemen herausgegebenen Bände sind, namentlich in den letzten Heften, reich illustrirt; wenn die kleinen in den Text gedruckten Aufnahmen auch für eingehende Studien manchmal nicht genügen, erfüllen sie doch den Zweck, auf Neues, bisher noch nicht Abgebildetes, aufmerksam zu machen und Specialpublicationen anzuregen. Eine Kunsttopographie der Rheinlande kann in den Aufnahmen unmöglich so weit gehen, wie die einer verhältnissmässig kunstarmen Provinz, ohne dass darunter die Hauptsache, die Vollständigkeit, die kunstgeschichtliche Präcisirung, die geschichtlichen und litterarischen Hinweise, Einbusse erleidet. Aber auch bei Statistiken mit geringerem Vorrathe an Denkmälern, selbst bei solchen, in denen die vom leitenden Baumeister gezeichneten Aufnahmen die

Hauptsache und der von einem oder mehreren federgewandten Freunden besorgte Text die Nebensache bilden, wird man in Bezug auf Maassstab und Detailbehandlung immer noch Wünsche genug haben. Eine Kunsttopographie soll und kann eben nicht aneinandergereihte Monographien bieten, sondern nur die Basis, auf welcher die Detailforschung weiterzubauen hat. Clemen hat daher nicht nur alles kunsthistorisch Bedeutende — darunter ein gut Theil bisher Unbeachtetes — gewissenhaft registrirt und bestimmt, sondern dabei auch mit seltener Gründlichkeit die archivalischen und litterarischen Quellen herangezogen. Die bibliographischen Angaben stellen an jedem Orte alles zusammen, was über ihn publicirt ist, allgemeine Darstellungen, Chroniken, Kirchen-, Verfassungs- und Schulgeschichten, Zeitungen und Kataloge. Dies war besonders für die Rheinprovinz unbedingt nöthig, wo die Kunstdenkmale früher als anderswo in Deutschland der wissenschaftlichen Behandlung unterworfen waren und demgemäss die Litteratur so in's Maasslose anwuchs, dass es nöthig war, einen Strich zu ziehen. Trotz der Fülle des Materiales, das bei einzelnen Städten ganze Seiten füllt, sind die Litteraturangaben übersichtlich geordnet, neben den gedruckten Quellen auch die handschriftlichen aus Archiven, alte Abbildungen (Stadtansichten, Pläne etc.) angeführt. Auf die Geschichte der einzelnen Orte ist nach dem Programm Verzicht geleistet, dafür jedoch jedem Heft eine allgemeine Einleitung vorangestellt, welche die Schicksale des Gebietes von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart verfolgt und dabei in grossen Zügen die culturelle Entwicklung skizzirt.

Das erste Heft gibt zunächst die Denkmäler der Stadt Düsseldorf. Hier finden vor Allem die glänzenden Zeugnisse der prunkreichsten Episode in der Kunstgeschichte Düsseldorfs die Erinnerungen an die Zeit Johann Wilhelm's († 1716) ihre Würdigung. Das prächtige Grabmal des Herzogs Wilhelm V. in der Lambertuskirche wird ausführlich behandelt. An die Schilderung der Kirchen, Klöster, der Stadtbefestigungen, des Schlosses, des Rathhauses und anderer interessanter Profanbauten schliesst sich ein Abschnitt über die Sammlungen Düsseldorfs, darunter wichtige Mittheilungen über die Privatsammlungen. Im Landkreise Düsseldorf fällt die Fülle kleiner romanischer Kirchen auf, von denen die meisten in Abbildung vorgeführt werden. Im Mittelpunkte stehen die prächtige Abteikirche zu Gerresheim, ein Bau, welcher der Abteikirche zu Werden und St. Quirin zu Neuss nahe steht und hier zum ersten Male publicirt wird, und die ehrwürdige Stiftskirche zu Kaiserswerth mit ihren Kunstschätzen. Von Profanbauten sind das Schloss Benrath zu nennen, die liebenswürdige Schöpfung des Nicolaus de Pigage, von besonderem kunstgeschichtlichem Interesse als Uebergangsglied zwischen Rococo und Classicismus, und die von Friedrich Barbarossa errichtete Pfalz zu Kaiserswerth. Sehr dankenswerth sind die Berichte über die Sammlung Fahne-Pflaume auf der Fahnenburg und die durch ihren Reichthum an niederländischen Bildern des 16. Jahrhunderts bedeutende, bisher ganz unbekannte Freiherrlich von Fürstenbergische Gemäldegalerie auf Schloss Hugenpoet.

Das bergische Hinterland, dem das zweite Heft gewidmet ist, hat keinen grossen Reichthum an kirchlichen Bauwerken. Der grosse Industriebezirk des

Wupperthales ist erst in den letzten Jahrhunderten in die Geschichte eingetreten. Clemen hat hier besonders Nachdruck auf Darstellung der bürgerlichen Baukunst und der sonstigen Profanbauten des 17. und 18. Jahrhunderts gelegt; es ist dies um so motivirter, als die bergischen Fachwerkhäuser, von denen eine ganze Reihe abgebildet werden, von Jahr zu Jahr immer mehr verschwinden. Auch hier ist das reich aufgestapelte bibliographische Material für den Kunstforscher und Culturhistoriker sehr werthvoll, namentlich die auf die Industriegeschichte bezüglichen Angaben bei Elberfeld und Barmen. Das wichtigste Denkmal des ganzen Landes ist Schlossburg a. d. Wupper, das Stammschloss der bergischen Grafen, bis in's 16. Jahrhundert die Lieblingsresidenz der Landesfürsten, das seit 1889 aus freiwilligen Beiträgen des bergischen Landes wieder aufgebaut wird. Clemen legt zum ersten Male die verwickelte Baugeschichte klar, gibt auf Grund bisher unbeachteter Notizen eine Datirung der einzelnen Bauten und zum Schlusse eine von grossen Abbildungen erläuterte exacte Beschreibung. Im Kreise Mettmann ist es das Schloss Hardenberg, das als alter Dynastensitz besondere Beachtung verdient, im Kreise Solingen die Römeransiedlung Bürgel (Burungum) und die alte Abteikirche zu Gräfrath, deren reiche Schatzkammer veröffentlicht wird.

Auch in den letzten Heften ist wieder möglichste Vollständigkeit nicht nur in der Aufzählung und Charakterisirung der Denkmäler, sondern auch in den für die Specialforschung erforderlichen litterarischen Angaben erreicht. Clemen bietet mit seiner Statistik nicht nur dem Kunsthistoriker ein grundlegendes Werk über eines der wichtigsten Gebiete deutscher Kunstthätigkeit, sondern auch dem Historiker, der Lokalstudien treiben will, ein unentbehrliches Nachschlagebuch. *A. Kisa.*

Museen und Sammlungen.

Florenz: Neuaufgedeckte Fresken. Aus den Uffizien.

Die Restaurationsarbeiten, die auf Kosten der Regierung seit einigen Jahren in der Kirche Sta. Trinita zu Florenz vorgenommen werden, haben in letzter Zeit zu einem wichtigen Ergebniss geführt. Von den Fresken des Alesso Baldovinetti, die dieser im Auftrage des Gherardo und Bongiovanni Gianfigliazzi in den Jahren 1471 bis 1497 in der Chorcapelle jenes Heiligthums ausführte, sind Theile unter der Tünche hervorgezogen worden. Wenn auch nur die Malereien der Decke und geringe Reste des Wandschmuckes zum Vorschein gekommen sind, so müssen diese kümmerlichen Ueberbleibsel einer seiner Zeit so imposanten Schöpfung doch immerhin als bedeutsamer Zuwachs zu den in karger Zahl uns erhaltenen Werken des für die Entwicklung der Florentiner Kunst so wichtigen Meisters begrüsst werden.

In den Deckenfeldern des gothischen Chores sind vier Patriarchen dargestellt. Es sind mächtige, schwerfällige Gestalten, auf Wolken lagernd, auf blauem von goldenen Strahlen durchschossenem Grund. Oberhalb des Fensters sehen wir Noah. Er lehnt sich an die Arche, einen niedrigen mit Nägeln beschlagenen Kasten, in der Rechten hält er eine Schale, in die er den Saft einer Traube presst. Ueber dem rosafarbenen Rock trägt er einen schwarzgrauen ins Olivfarbene schimmernden Mantel, der die Kniee bedeckt und mit einem Zipfel über die linke Schulter gelegt ist. Der Kopf, dessen kahler Schädel sich in dem schweren plattenartigen Heiligenschein spiegelt, ist von der Nase abwärts zerstört. In dem Deckenfelde zur Linken ist Abraham dargestellt, wie er den mit weissem Kittel bekleideten Isaak zwischen den Knieen hält, wobei er, das Schlachtmesser auf den rechten Schenkel aufstemmend, mit seitwärts gewandtem Kopf spähend herausblickt, als ob er eben des errettenden Engels ansichtig würde. Der orangefarbene, grün ausgeschlagene Mantel lässt Brust und linke Schulter frei, so dass das rothe Gewand darunter sichtbar wird, das mit einer weissen Binde umgürtet ist. Gegenüber erblicken wir Moses in violett schimmerndem Gewand und rothem gelbgefüttertem Mantel. Sein weissbärtiges Antlitz ist leicht gesenkt, er blickt in eine der Gesetzestafeln, deren andere er aufgestemmt auf dem rechten Knie hält. Dem Fenster gegenüber thront David, Harfe spielend, auf dem Wolkensitze. Ein gekrönter Turban bedeckt das Haupt, er blickt sinnend heraus. Die Farben seines Gewandes sind stark verblichen.

Fruchtbordüren auf rothem Grund rahmen die einzelnen Felder der Decke und der Wände ein, mit Blattguirlanden, die von goldenen Bändern umschlungen werden, sind die Rippen geschmückt. Auch in den Lünetten der Seitenwände sind noch einige Reste von Malereien erhalten. Und zwar unterhalb der Figur des Abraham die Darstellung des Opfers Isaak's. Abraham, der gerade den Todesstoss nach dem vor ihm auf dem Altar knieenden Sohne führen will, dreht sich nach dem links herabschwebenden Engel um, von dem jedoch nur noch schwache Umrisse erhalten sind. Auch Abraham hat den Kopf eingebüsst. Von der Oertlichkeit sieht man noch die grasbewachsene Kuppe des Berges und einige Baumwipfel, deren schwarzgrüner Blätterschmuck sich scharf von dem klaren Himmelsblau abhebt. In der Lünette der Gegenwand erblickt man Reste der Gesetzgebung auf dem Sinai. Man erkennt noch die Gestalt des knieenden Moses, der die Tafeln aus den Händen des kaum mehr sichtbaren Gottvaters empfängt. Grasbüschel wuchern in den Ritzen des weissen Gesteines des Felsenkegels, Pinien ragen keck in die blaue Luft hinein. In der Wölbung des den Chor nach aussen abschneidenden Bogens sind rothgeflügelte Cherubim gemalt, die genau so gebildet und gefärbt sind wie auf dem einst den Altar dieser Capelle schmückenden Bilde der Dreieinigkeit in der Akademie zu Florenz. Ueberhaupt entsprechen diese Wandgemälde im Figürlichen wie im Technischen und in der Behandlung von Luft und Landschaft ganz und gar den uns bekannten Arbeiten Baldovinetti's im Vorhof der Annunziata, in der Capelle Portugal in S. Miniato und in der Sacristei von S. Niccolo. Von den grossen historischen Compositionen, die ehedem die Wände des Chores in S. Trinita schmückten, ist keine Spur mehr erhalten, da eine kunstfeindliche Zeit sich nicht mit der Uebertünchung der Wandgemälde begnügte, sondern dieselben vollständig herabgeschlagen hat. Bedenkt man, dass dieses Hauptwerk des Baldovinetti, das Cosimo Rosselli, Benozzo Gozzoli, Pietro Perugino und Filippino Lippi am 19. Januar 1497 auf tausend Goldgulden abschätzten, noch zu Zeiten des Padre Richa leidlich erhalten war und erst in der zweiten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts zerstört wurde, so wird man seinen Verlust um so mehr beklagen. — Auch im Chiostro verde von Sta. Maria Novella hat man Reinigungsarbeiten vorgenommen und im südlichen Kreuzgang in den Feldern des Deckengewölbes Halbfiguren von Heiligen des Dominikanerordens aufgedeckt. Es sind handwerksmässige Arbeiten von wenig Werth und gehören wohl derselben Zeit an, wie die an der Wand dieses Theils des Kreuzgangs befindlichen Darstellungen aus der Geschichte Abraham's. In Orsanmichele ist man gleichfalls beschäftigt, den alten malerischen Schmuck der Deckenfelder unter der Tünche hervorzuziehen.

Einen Zuwachs hat die Sammlung der Uffizien durch die Erwerbung eines Frescos des Franciabigio erhalten. Es stellt die Begegnung Christi und Magdalena's, das »Noli me tangere«, dar und stammt aus der bei Niederlegung des den Mercato vecchio einschliessenden Stadttheiles zerstörten Casa Ciacchi in Via Porta Rossa, woselbst es sich auf einer offenen Terrasse befand. Bereits Vasari erwähnt das Fresco, das Franciabigio für einen Weber mit Namen Arcangelo in jenem Hause malte. Es hat durch Feuchtig-

keit gelitten und ist durch den Rauch geschwärzt, immerhin ist es ein gutes Werk des Meisters und steht in den Typen und dem Ausdruck der unterlebensgrossen Gestalten, sowie in der coloristischen Behandlung dem »Sposalizio« in dem Vorhof der Annunziata besonders nahe. Wahrscheinlich ist es im gleichen Zeitraum entstanden wie dieses. Es wird in den neuen ihrer Vollendung entgegen gehenden Sälen der Uffizien Aufstellung finden, ebenso wie ein Schulbild Botticelli's, die thronende Madonna zwischen Cosmas, Damianus und Dominicus, Franziscus, Laurentius und Johannes Bapt., das erst kürzlich aus dem Depot hervorgeholt und jetzt provisorisch in dem Niobidensaal ausgestellt ist. Ebenfalls nur vorübergehend ist im letzten Corridor der Uffizien ein grau in grau ausgeführtes Langbild des Signorelli mit einer auf die Jahreszeiten bezüglichen allegorischen Darstellung aufgehängt worden. Das flott und breit behandelte Bild stammt aus Privatbesitz und ist vor Kurzem erworben worden. *H. U.*

Aus den K. Museen zu Berlin.

Unter den für die Abtheilung der Bildwerke der christlichen Epoche gemachten Erwerbungen des vergangenen Jahres stehen obenan einige Arbeiten der Robbiawerkstatt. Die Bedeutendste unter ihnen ist ein grosses Relief mit der auf Wolken thronenden Maria in ganzer Figur, auf dem Schoosse das segnende Kind. Haare und Gewandsäume zeigen Reste von Vergoldung, der Grund ist blau. Das ernste, träumerische Antlitz der Madonna, die einfache langzügige Faltengebung sprechen deutlich die Sprache des Luca della Robbia. Dem gleichen Meister gehört ein kleineres Madonnenrelief, das aus der Sammlung Eastlake stammt. Ein Werk von entzückender Frische und Anmuth ist ein Tondo mit einem lockigen Jünglingshaupt in Hochrelief. Die weiche Formenbehandlung scheint auf Andrea zu deuten, aber der Typus mit den etwas wulstigen, leicht geöffneten Lippen, dann die bunten Farben der Gewandung, violett, grün und gelb, fallen doch für Luca in die Wagschaale. Dagegen ist als sichere Arbeit des Andrea ein oben abgerundetes Relief zu bezeichnen, das in wohl abgewogener Composition eine hübsche Madonna mit dem gutgenährten Christkind, weiss auf blauem Grunde, zeigt. — Von der Wittwe des Berliner Banquiers Oscar Hainauer wurde als Erinnerung an diesen, von einem sicheren Geschmack geleiteten Sammler, der sein Haus im Stil der Pariser Amateure mit gewählten Werken der Kunst und des Kunsthandwerks, vor allem der italienischen Renaissance, ausgestattet hatte, eine lebensvolle Marmorbüste des Mino da Fiesole überwiesen. Sie trägt die Jahreszahl 1456 und den Namen des Dargestellten, eines Florentiner Apothekers Alexo di Luca Mini, dessen spiessbürgerliches Krämergesicht seltsam contrastirt mit dem antikisirenden Gewand, das seine enge Brust umhüllt. — Unter den Bronzen sind zu nennen: die treffliche Statuette eines Bettlers, Rohguss von einem Schüler des Donatello, vielleicht von Bellano; ferner eine kleine Gruppe von Venus und Amor auf Delphin, nach dem Wachsmodell gegossen, italienische Arbeit des 16. Jahrhunderts; die Statuette einer kauern-

den Venus aus dem 17. Jahrhundert und eine Reihe von Plaketten, an die sich eine in Silber ausgeführte Grablegung anschliesst, Hochrelief ohne Hintergrund, eine treffliche oberitalienische Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts. — An italienischen Stuckreliefs sind hinzugekommen eine dem Benedetto da Majano nahestehende Madonna mit dem Kind; ein in der Bemalung sehr wohlerhaltenes, aber etwas nüchternes Flügelaltärchen aus Perugia und eine von Eglomisétäfelchen umrahmte Pietà, oberitalienische Arbeit und wie das vorhergehende Stück aus der Sammlung des Herzogs von Verdura stammend; endlich eine kleine heilige Familie von Pierino da Vinci. — Für die Sammlung der deutschen Sculpturen wurde erworben: die Halbfigur einer Madonna mit dem Kind aus bemaltem Thon, eine süddeutsche von Italien beeinflusste Arbeit aus dem 15. Jahrhundert; ein dem jüngeren Peter Vischer verwandtes Elfenbeinrelief mit Venus und Amor und ein kleines bemaltes Marmorrelief des Parisurtheils von um 1530.

Als Ausstattungsstücke für das längst geplante Renaissance-Museum sind zwei Geschenke zukunftsfroher Gönner gedacht: eine grosse Florentiner Cassapanca aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, deren Reiz in der vornehmen Profilirung und der feinen Decoration mit geometrischen Intarsiamustern liegt, und die grosse, schon in dem Bericht über die Auction Verdura genannte Doppelthüre. Nach einer Mittheilung von Dr. O. v. Falke finden sich in der Sacristei von S. Pietro bei Perugio stilistisch mit dieser durchaus übereinstimmende Intarsien. Der Meister Giovanni Fedeli Fiorentino, dem jene gehören, hat daher wohl auch den trefflichen Schmuck der Berliner Thürflügel gearbeitet.

Wesentlich bedeutender ist der Zuwachs, den die Gemäldegalerie im gleichen Zeitraum erfahren hat. Dem Francesco Cossa wird eine Allegorie des Herbstes zugeschrieben. Eine junge Frauensperson im hochgeschürzten Arbeitskittel, in der Linken Weinranken und eine geschulterte Hacke, in der Rechten eine Schaufel haltend, tritt mit festem Schritt auf eine Steinschwelle, über die man auf das tiefliegende reichcultivirte Hügelland blickt. Die schlichte Monumentalität der Figur, der starke Natursinn, mit dem das Landschaftsbild erfasst ist, wirkt wie ein ins Quattrocento übersetzter Millet. Zu den mythologischen und religiösen Darstellungen, durch die Luca Signorelli bisher in der Galerie vertreten war, kam nun noch ein Bildniss von seiner Hand. Ein bartloser männlicher Kopf, lebensgross, von blutlosem Inkarnat und hart wie in Bronce gegossen, aber meisterhaft in der bestimmten Zeichnung und dem energischen Ausdruck. Die kleinen Stückchen Landschaft zu beiden Seiten des Kopfes öffnen den Blick auf die Welt, der Signorelli's Sehnsucht angehört: ein antiker Triumphbogen, eilende Frauengestalten in wehenden Gewändern, Männer, die Kraft und Schönheit des nackten Körpers zur Schau stellend.

Auf der Auction Clavé von Bouhaben wurde eines der seltenen Werke des Kölner Meisters der Verherrlichung Mariä erworben. Es stellt die Anbetung der Hirten dar und ist von ausgezeichneter Erhaltung der klaren leuchtenden Farben. Für die Bekanntschaft des Meisters mit einem Bilde Roger's van der Weyden, dem früher in S. Columba zu Köln befindlichen

Münchener Triptychon, spricht die freie Nachbildung des sogen. Middelburger Schlosses im Hintergrund. Noch enger an dieses Werk schliesst sich sowohl in den Typen wie in der Composition das Gegenstück, eine Anbetung der Könige, die in Aachener Privatbesitz überging. Ein Brustbild der betenden Maria von Dürer stammt aus der Sammlung Morosini-Gatterburg in Venedig, wo die übermalte und beschmutzte Tafel es zu keiner rechten Anerkennung gebracht hatte. Durch die sorgfältige Reinigung trat die Echtheit des Monogramms und der Jahreszahl 1518, die Unberührtheit der ausserordentlich fleischig behandelten Hände und des weich modellirten Antlitzes, aber allerdings auch die schreiende Dissonanz der Farben des Gewandes und Hintergrundes zu Tage.

Vom dem seltenen Amsterdamer Maler Simon Luttichuis wurde ein bezeichnetes und 1651 datirtes Stillleben erworben, ein in einer Nische stehender grauer Topf mit rothen Beeren, anspruchslos componirt, aber coloristisch sehr fein gestimmt. Endlich führte einer jener Glücksfälle, wie sie in der Entwicklung öffentlicher Sammlungen Epoche machen, der Galerie ein Hauptbild Rembrandt's zu, den Methodistenprediger Cornelis Anslo, eine Wittwe tröstend, aus dem Besitz des Lord Ashburnham. Die Leinwand trägt die Bezeichnung: Rembrandt f. 1641. Dieser Zeit seiner vollen künstlerischen Reife entspricht die freie Composition, die sichere Breite der Pinselführung, die auf die Entfernung noch machtvoll wirkt und der nahen Betrachtung einen Reichthum intimster Naturbeobachtung enthüllt, die dramatische Seelenschilderung. Zu den zehn dem alten Bestand der Galerie angehörenden Bildern Rembrandt's brachten die letzten zwanzig Jahre acht weitere Gemälde, Porträts, genrehafte und biblische Darstellungen, die den Meister in den verschiedensten Perioden seines Schaffens und auf den mannigfaltigsten Wegen künstlerischer Absicht zeigen. Erst durch diese Erwerbung aber kam ein Werk hinzu, das den grossen Menschenschilderer in seiner vollen Monumentalität erkennen lässt.

Ausstellungen und Versteigerungen.

Photographische Reproductionen der in der New Gallery 1894 aus englischem Privatbesitz ausgestellten italienischen Bilder.

Wer die Schwierigkeiten kennt, mit denen photographische Aufnahmen von Kunstwerken im Privatbesitz verbunden zu sein pflegen, wird dem Comité der diesjährigen Ausstellung frühitalienischer Kunst in der New Gallery Dank wissen, dass es die Mehrzahl der dort zusammengebrachten Bilder durch photographische Aufnahmen weiteren Kreisen zugänglich gemacht hat. In dem *Portfolio of Photographic Reproductions of Pictures in the Early Italian Art Exhibition. The New Gallery 1894*, einer elegant ausgestatteten Mappe, die Subscribenten für zwei Guineen offerirt wurde und später auf den Preis von drei Guineen erhöht worden ist, sind 28 Gemälde der verschiedenen Schulen in guten Lichtdrucktafeln abgebildet. Die Mehrzahl der übrigen Bilder ist in Photographieen, die einzeln käuflich sind, vervielfältigt worden[1]. Da die Bilder unter den ihnen von den Besitzern gegebenen Benennungen reproducirt sind, so darf man sich nicht wundern, bei näherem Zusehen zum Theil andere Meister vertreten zu finden als die, deren Namen in dem beiliegenden Verzeichniss angegeben sind. Denn die Bestimmung vieler Bilder war verfehlt, und die Ausstellung bot ein reiches Feld zur Befriedigung attributionistischer Neigungen.

Das Trecento ist in dem Portfolio durch die Werke von drei Meistern vertreten. Von Duccio sehen wir vier Scenen aus dem Leben Christi (Nr. 42 und 56, Mr. Benson), die gegenständlich und stilistisch den ähnlichen Darstellungen auf dem Dombilde in Siena aufs engste verwandt sind. Leider ist ihre Erhaltung eine recht schlechte, und es hätte sich mehr empfohlen, an ihrer Stelle die kleine Kreuzigung dieses Künstlers (Nr. 21, Earl of Crawford) zu reproduciren, die nicht nur von weit besserer Erhaltung ist, sondern auch die ernste Grösse und das bedeutende Talent Duccio's für dramatisch bewegte Schilderung besser repräsentirt. In der kleinen Darstellung im Tempel (Nr. 24, Mr. H. Willet) finden wir ein gross empfundenes Werk Giotto's, das dem Besten

---

[1]) Die Nummern der Photographieen entsprechen den Nummern der betreffenden Bilder im Ausstellungskatalog. Wegen der Photographieen wende man sich an den Secretär des Ausstellungscomités Leonard C. Lindsay, The New Gallery, Regent Street, London W.

an die Seite gestellt werden kann, was der florentiner Meister auf dem Gebiete der Tafelmalerei geschaffen hat. Nicht so überzeugend wirkt dagegen das Diptychon der Kreuzigung von Ambrogio Lorenzetti (Nr. 30, Mr. Benson), obwohl es immerhin eine gute Arbeit jener Zeit ist und aus der nächsten Umgebung dieses Meisters herrühren dürfte. Mit diesen drei Werken ist zwar die Zahl der zur Ausstellung gelangten Bilder des 14. Jahrhunderts nicht erschöpft, aber unter Erwähnung eines coloristisch höchst bedeutenden kreuztragenden Christus von Barna (Nr. 70, Sir Frederik Leighton) und einer der Schule Giotto's angehörenden Krönung Mariä unter Giotto's Namen (Nr. 16, Mr. Constantine Jonides) haben wir doch das Wichtigste hervorgehoben.

Nicht so leicht wie unter den wenigen Werken des Trecento war die Auswahl der in dem Portfolio zu reproducirenden Stücke unter der grossen Zahl der Bilder des 15. Jahrhunderts zu treffen, besonders der Florentiner Schule, die durch viel Mittelgut und verhältnissmässig wenige Gemälde ersten Ranges vertreten war. Unter Fra Filippo's Namen finden wir zwei Bilder, die ihm selbst aber nicht angehören. Die Lünette mit der Krönung Mariä (Nr. 80, Marquis of Lothian) rührt von demselben nicht näher zu benennenden Schüler Botticelli's her, der das diesem Meister selbst zugeschriebene Bild mit der Reise des Tobias in der Galerie zu Turin ausgeführt hat. Die grosse Madonna mit Heiligen und Engeln (Nr. 113, Mrs. Austen) ist überhaupt nicht florentinischen Ursprungs und dürfte am ehesten in die sienesische Schule in die Nähe des Francesco di Giorgio zu verweisen sein. Auch das unter des Frate Namen ausgestellte Cassone mit dem anmuthig geschilderten Mythus von Amor und Psyche (Nr. 85, Mr. Brinsley Marlay) zeigt einen Fra Filippo völlig fremden, von Cosimo Rosselli und Sandro Botticelli gleich beeinflussten Mischstil, wie er jenem Florentiner Künstler eigen ist, der die vier Botticelli zugeschriebenen Darstellungen mit Triumphzügen nach Petrarca in dem Oratorium von S. Ansano bei Fiesole malte. Auch an anderen Orten, wie z. B. in der Roscoe Collection zu Liverpool, in der Universitätssammlung zu Bonn und anderwärts, findet man Bilder kleineren Formates meist mythologisch-allegorischen Inhalts von ihm. Pesellino wird die feine kleine Madonna mit Engeln und Heiligen (Nr. 107, Capt. Holford) zugeschrieben, ein Bild, das in den Gestalten der Maria und des Kindes allerdings einen engen Zusammenhang mit Fra Filippo's Kunst zeigt, und in dem hl. Ludwig eine dem hl. Nikolaus auf der Predella Pesellino's in Casa Buonarotti verwandte Figur besitzt. In der ausserordentlichen Feinheit der Ausführung erinnert das Bildchen an niederländische Arbeiten jener Zeit, und man möchte vermuthen, dass der Florentiner Meister sich an den damals nach seiner Vaterstadt gelangenden Schöpfungen nordischer Kunst ein Vorbild genommen habe. Besonders mit Rogier's »Madonna Medici« im Staedel'schen Institut weist dieses Werk in der Composition und im Detail manche Aehnlichkeit auf. Eigenhändige Arbeiten von Francesco Pesellino waren die unter Piero di Cosimo ausgestellten Cassoni mit Triumphzügen (Nr. 129 und 139, Mrs. Austen), die mit den Predellenstücken dieses Meisters in der Akademie zu Florenz und im Louvre stilistisch vollkommen übereinstimmen. Leider war Nr. 139 so stark

restaurirt, dass es für wissenschaftliche Untersuchung kaum mehr in Betracht kommt. Pesellino ist auch als Künstler des aus einem grösseren Ganzen stammenden schwebenden Engels (Nr. 109, Countess Brownlow) zu nennen. Diese Figur besitzt nämlich dieselben stilistischen Merkmale, die wir auf dem Bilde der Dreieinigkeit in der National Gallery zu London finden, dem letzten Werke Pesellino's, das, wie wir aus Urkunden wissen, nach dessen Tode von seinem Ateliergenossen Piero di Lorenzo Pratese vollendet wurde. Mit Masaccio, dem sie im Katalog zugeschrieben wurde, hat die Engelfigur nichts zu thun, ebenso wenig wie die Predella mit vier Heiligen (Nr. 66 und 69, Earl of Ashburnham), die dem Filippino Lippi sehr nahe steht und, wenn auch nicht ihm selbst, so doch seiner Werkstatt angehört. Dagegen trugen mit Recht Masaccio's Namen vier in einem Rahmen vereinigte kleine stehende Heiligengestalten auf Goldgrund (Nr. 27, Mr. Ch. Butler), die, den wuchtigen Formen und der breiten grossen Gewandbehandlung nach zu urtheilen, aus der reifsten Zeit dieses jung verstorbenen Meisters stammen und an ähnliche Figuren in den Fresken der Cappella Brancacci erinnern. Vermuthlich rühren sie von dem grossen Altarwerk Masaccio's in der Carmeliterkirche zu Pisa her, an dessen krönendem Aufsatz sich nach Angabe Vasari's die Einzelgestalten vieler Heiligen befanden. Vielleicht sind Theile desselben Werkes auch drei Predellenstücke mit Scenen aus dem Leben des Nikolaus von Bari, die sich in den Schränken des Museo christiano im Vatican befinden, und deren Beziehung zu Masaccio als Verfertiger auch von anderer Seite erkannt worden ist. Ich erwähne sie hier nur, weil unter Nr. 37 »Florentinische Schule« (Mr. Ch. Butler) eine nicht erkannte, alte, stilistisch ganz veränderte Copie nach dem einen dieser Täfelchen ausgestellt war.

Während wir in der Mappe von Cosimo Rosselli ein von den Unbilden des Wetters arg mitgenommenes, etwas handwerksmässiges Werk seiner Spätzeit, »die hl. Catherina Ordensregeln vertheilend«, finden (Nr. 3, Mr. Ch. Butler), suchen wir in dem Inhaltsverzeichniss vergebens nach dem Namen seines reich begabten Schülers Piero di Cosimo. Und doch möchte ich bei der als Werk des Filippino Lippi ausgestellten »Abreise der Argonauten« (Nr. 112, Earl of Ashburnham) jenen Meister, wie auch von anderer Seite geschehen ist, vermuthungsweise als Urheber in Vorschlag bringen. Das 1487 datirte Bild, in der Ausführung von bewunderungswürdiger Feinheit und von hohem coloristischem Reiz, zeigt in der Darstellung, im Ausdruck und in der Bewegung der Figuren eine bizarre Phantastik, wie sie nur diesem Künstler eigen ist. Die in Profil gestellten lockigen Köpfe, das bräunliche Incarnat mit den grauen Halbschatten lassen Leonardo's Vorbild erkennen, dem nachzueifern Piero nach Aussage unserer Quellen ganz besonders bemüht war und dessen Entwürfe er für seine eigenen Bilder benutzt haben soll. Möglich, dass in diesem Langbilde ein Stück jener Wandverkleidung erhalten ist, die Piero im Hause des Francesco Pugliese ausgeführt hat. Einer früheren Zeit seiner Thätigkeit gehört die phantastische Schilderung von Hylas unter den Nymphen an (Nr. 84, Mr. Benson), übertrieben im Ausdruck und flüchtig in der Ausführung, aber interessant wegen der naiven, selbständigen Be-

handlung des antiken Mythus. Gleichzeitig ist das Porträt eines jungen Mannes in rother Mütze und braunem Rock vor einer Laubhecke, das ungerechtfertigter Weise als Bildniss des Angelo Poliziano von der Hand des Lorenzo di Credi galt (Nr. 83, Lord Windsor). Die poetische Auffassung dieses Bildnisses als solches, die Durchführung im Einzelnen, die grauen Töne im braunen Fleisch, die Behandlung der Laubhecke und der Vögel in deren Zweigen lassen mich auch hier ein Werk Piero's erkennen. Das gleichfalls in der Mappe abgebildete Gegenstück zu der Abreise der Argonauten, die Erlebnisse Jason's und der Seinigen in Colchis schildernd (Nr. 117, Earl of Ashburnham), gilt fälschlich für ein Werk des Benozzo Gozzoli, von dem ein echtes, aber unbedeutendes Madonnenbild (Nr. 43, Mr. H. Wagner) zur Vergleichung in der Nähe hing. Es zeigt vielmehr eine Vermischung von Stileigenthümlichkeiten Fra Filippo's und Ghirlandajo's und in der Farbe einige Aehnlichkeit mit frühen Werken Filippino's, so dass man zu der Annahme kommt, es rühre von einem bestimmten in einer Reihe von Arbeiten nachweisbaren Gehülfen Ghirlandajo's her, auf dessen Thätigkeit ich an anderem Orte einzugehen gedenke.

Von den 19 unter Botticelli's Namen ausgestellten Gemälden sind im Portfolio drei abgebildet. Das eine ist die aus der spätesten Zeit seiner Thätigkeit stammende, leider schlecht erhaltene Längstafel mit dem Tod der Lucrezia (Nr. 160, Earl of Ashburnham), die zusammen mit der stilistisch sehr ähnlichen »Geschichte der Virginia« in der Sammlung Morelli zu Bergamo vermuthlich ein Stück des in die Wandvertäfelung eingelassenen Bildercyclus bildete, den Vasari als Werk Sandro's im Hause des Giovanni Vespucci erwähnt. Die Madonna mit dem vor ihr auf der Brüstung stehenden Kinde (Nr. 121, Lady Lindsay) vertritt den Uebergangsstil Botticelli's aus der früheren in die spätere Periode und ist ein echtes, wenn auch nicht hervorragendes Bild des Meisters. Dagegen kann ich in dem Rundbild der hl. Familie (Nr. 108, Mr. Wickham Flower) nur die ausführende Hand eines Schülers erkennen, desselben Gehülfen, der das Tondo der säugenden Madonna zwischen Johannes und einem Engel in der National Gallery und das ebenfalls in der New Gallery ausgestellte, aus der Sammlung Leyland stammende, in mehreren Repliken vorhandene Madonnenbild (Nr. 134, Messrs. D. u. P. Colnaghi) malte. Es würde zu weit führen, wollte ich hier alle übrigen auf Botticelli getauften Bilder der Ausstellung, zum Theil geringwerthige Schulwaare, selbst Fälschungen, besprechen. Nur die wenigen echten Bilder seiner Hand seien erwähnt. Es war dies ein in den Beginn der achtziger Jahre zu datirendes Bildniss einer jungen Frau, die eine später aufgesetzte und desshalb belanglose Aufschrift Esmeralda Bandinelli nennt (Nr. 110, Mr. Constantine Jonides), sowie eine als Werk des Domenico Ghirlandajo ausgestellte Maria mit dem Kinde und einem Engel unter einer Bogenhalle (Nr. 122, Mrs. Austen). Dieses Bild scheint mir nämlich ein ganz frühes Werk Sandro's zu sein, aus derselben Periode, in der das ähnliche Madonnenbild im Louvre sowie die verwandten Stücke im Museo des Ospedale von S. Maria Nuova zu Florenz, in den Uffizien, in der Galerie zu Neapel und beim Principe Chigi in Rom entstanden sind.

Ob die kleine Verkündigung (Nr. 155, Mr. Burne Jones) von ihm selbst herrührt, konnte ich nicht entscheiden, da das Bild zu hoch hing, doch sprach die weiche, graue Stimmung, die geschickte Raumbehandlung, die ausdrucksvolle Bewegung des Engels für eine eigenhändige, jedoch flüchtige Arbeit seiner Spätzeit. Dagegen trugen die grosse Anbetung (Nr. 130, Mrs. Austen), sowie das Profilbildniss eines jungen Weibes mit einer allegorischen Darstellung auf der Rückseite (Nr. 164, Misses Luisa und Lucy Cohen) und die gegenständlich höchst anziehende, auf eine Novelle des Boccaccio zurückgehende Schilderung eines Hochzeitsmahles (Nr. 156, Mr. Donaldson) — eine der vier Tafeln, die 1487 zur Feier der Vermählung des Pierfrancesco Bini und der Lucrezia Pucci entstanden und sich zuletzt in der Sammlung Leyland befanden — die Merkmale von Arbeiten der Bottega. Die Allegorien der vier Jahreszeiten (Earl of Rosebery) waren so restaurirt, dass man sie in ihrem jetzigen Zustand kaum mehr für Werke aus der Schule Botticelli's gelten lassen kann. Nur noch der Schatten eines Bildes ist auch das weibliche Porträt, das wir als Werk des Domenico Ghirlandajo abgebildet finden (Nr. 159, Earl of Crawford). Aus welchem Grund es diesem Meister gegeben wurde, ist nicht ersichtlich, da es nicht der Florentiner Schule angehören dürfte. Von wem es herrührt, weiss ich nicht; an Carpaccio, dem es von einem Kenner neulich zugeschrieben wurde, kann ich nicht denken. Zwei echte Werke Domenico's waren jedoch in der Ausstellung: die Geburt der Maria (Nr. 150, Earl of Ashburnham), ein Bild aus der Frühzeit des Meisters, voll interessanter Details, die zeigen, wie genau Ghirlandajo im Gegensatz zu Botticelli die antiken Denkmäler studirte und mit welcher Vorliebe er sie in seinen Bildern anbrachte, und das Doppelbildniss des Francesco Sassetti und seines Sohnes (Nr. 105, Mr. Benson), leider stark verputzt, aber immer noch wirkungsvoll durch die Art, wie die lebensgrossen Köpfe in der Luft stehen. Es ist ein Gegenstück zu dem bekannten Doppelporträt des Meisters im Louvre. Von Bastiano Mainardi, dem Schwager und Gehülfen Domenico's, sah man eine hl. Barbara mit einem Stifter unter Schule Pollajuolo's (Nr. 88, Earl of Crawford), von Granacci die Taufe der hl. Apollonia (Nr. 119, C. Fairfax Murray), die zu der Serie von Darstellungen aus dem Leben dieser Heiligen in der Akademie zu Florenz gehört. Als Werk des Raffaellino del Garbo finden wir das anmuthige Rundbild der Madonna mit Engeln und dem Johannesknaben (Nr. 140, Mr. Benson) reproducirt, in dem sich Raffaellino noch ganz als Schüler und Nachahmer Filippino's zeigt. Einer späteren Zeit gehört die 1501 datirte und mit seinem Familiennamen Raffael Carli bezeichnete Messe des hl. Gregor an (Nr. 265, Mr. Benson), leider eine vollkommene Ruine und nur noch von geringem Werth für das Studium des seinen Stil so wechselnden Meisters. Die Madonna mit dem Johannesknaben (Nr. 214, Mr. Leopold de Rothschild) ist ein zwar leeres, aber echtes Bild des Andrea del Sarto. Letzteres kann man von der als Werk des Fra Bartolommeo ausgestellten unvollendeten hl. Familie (Nr. 217, Earl of Northbrook) nicht behaupten, die überhaupt keinen vertrauenerweckenden Eindruck machte und, wenn alt, von der Hand eines jüngeren Zeitgenossen herrührt. Dagegen waren die miniaturartig feine Anbetung des Kindes (Nr. 250, Mr. Mond) und die

grosse hl. Familie (Nr. 239, Mr. Mond) treffliche Werke aus der Frühzeit des Frate, gleich ausgezeichnet durch Keuschheit der Empfindung wie durch Reiz der Farbe.

Wenden wir uns zu den hier abgebildeten Gemälden der anderen Schulen, so ist ein Madonnenbild des Matteo di Giovanni (Nr. 49, Mr. C. Butler) als einziger Repräsentant der in der Ausstellung reich vertretenen sienesischen Malerschule des 15. Jahrhunderts zu nennen.

Aus der umbrischen Schule finden wir zwei Bilder des Piero della Francesca in Reproductionen vor. Das Profilbildniss einer jungen Frau (Nr. 116, Earl of Ashburnham) ist eines der anmuthigsten Porträts des Quattrocento, übereinstimmend in der Behandlung mit dem dieselbe Persönlichkeit darstellenden Bildniss im Museo Poldi-Pezzoli in Mailand. Die Frage, wie weit Piero mit Recht als der Schöpfer dieser und ähnlicher weiblicher Porträts gilt, mag hier unerörtert bleiben. Zu diesem Zwecke müsste man eines der in Frage kommenden Bilder mit dem als Werk Piero's bezeugten Doppelporträt des urbinatischen Fürstenpaares in den Uffizien an Ort und Stelle stilistisch und technisch bis in die Einzelheiten hinein vergleichen können. Ein echtes Werk Piero's ist die leider nicht gut erhaltene Madonna mit Engeln aus Christ Church in Oxford (Nr. 106). Der Künstler hat hier dieselben Lichteffecte wiederzugeben versucht wie auf der auch in den Typen durchaus damit übereinstimmenden Anbetung der Hirten in der National Gallery. In den kleinen Figuren des Sebastian und Hieronymus (Nr. 252, Lord Wantage) zeigt Perugino, was er in seiner besten Zeit zu leisten im Stande war; auch die tief und warm im Ton gehaltene kleine Madonna (Nr. 251, Capt. Holford) ist zu seinen guten und sorgfältig ausgeführten Werken zu zählen. Es braucht kaum darauf hingewiesen zu werden, dass das als Werk Raffael's abgebildete Porträt des Ferry Carondelet und seines Secretärs (Nr. 243, Duke of Grafton) nicht von diesem, sondern von Sebastiano del Piombo herrührt. Und zwar ist es ein Hauptwerk des Meisters, noch ganz venetianisch im Ton und der hl. Rosalie in Berlin aufs engste verwandt. Da es der Aufschrift zu Folge in urbe gemalt ist und der Dargestellte als Gesandter Kaiser Maximilian's 1510—12 in Rom weilte, so muss es kurz nach der Uebersiedlung Sebastiano's nach Rom entstanden sein. Raffael's Name prangte überhaupt unter mehreren Bildern, und doch kam er nur bei der kleinen Kreuztragung, ein Theil der Predella des für die Nonnen von S. Antonio zu Perugia gemalten Altarwerkes, ernstlich in Betracht (Nr. 242, Lord Windsor).

Es gibt ausserhalb der Lombardei keinen Ort, wo man die Meister dieser Schule in solch reicher Auswahl vorfindet wie in London. So waren sie auch in der Ausstellung mit trefflichen Werken vertreten. Mehrere von diesen sehen wir hier abgebildet. In dem mit Monogramm und der Jahreszahl versehenen Bildniss eines jungen Mannes (Nr. 185, Mr. Fuller-Maitland) kommt Ambrogio de Predis in der Weichheit der Modellirung und dem verschmolzenen Farbenauftrag Leonardo nahe; an Ernst der Auffassung und Grösse der Form steht er dem Boltraffio in nichts nach. Von diesem grossen Künstler war kein Werk vorhanden; das unter seinem Namen gehende weib-

liche Profilporträt (Nr. 260, Mr. Alfred Morrison) war eine charakteristische Arbeit des Bernardino de' Conti. Dem Bramantino wird das Bildniss des Massimiliano Sforza zugeschrieben (Nr. 253, Capt. Holford). Es trägt die Jahreszahl 1520 und stellt einen jugendlichen Mann in Barett und Pelzrock vor rothem Vorhang dar. In dem Bilde liegt eine Mischung von venetianischer Farbenpracht und nordischer Sorgsamkeit der Ausführung, wie sie in diesem Maasse keinem anderen Meister wie Bartolommeo Veneziano eigen ist. Ihn halte ich daher für den Schöpfer dieses trefflichen Porträts, eine Attribution, mit der ich, wie ich nachträglich sehe, nicht allein stehe. Ein sehr ähnlich behandeltes Bildniss von ihm befindet sich unter Holbein's Namen im Museo Torlonia zu Rom und ein anderes in der Galerie zu Cambridge. An Stelle einer nicht von Solario, sondern wahrscheinlich von Gianpetrino herrührenden Magdalena (Nr. 195, Mr. Wickham Flower) wäre die Reproduction des bedeutenden Altarflügels mit dem hl. Augustinus und einem Stifter von Ambrogio Borgognone (Nr. 127, Mr. Henry Hucks Gibbs) oder eines der zahlreichen in selten trefflicher Qualität ausgestellten Werke des Bernardino Luini erwünscht gewesen. Dafür finden wir ein Hauptwerk des Gaudenzio Ferrari, die durch Intimität der Auffassung wie durch treffliche Erhaltung gleich hervorragende Anbetung des Kindes (Nr. 216, Capt. Holford).

Mit Freuden wird man die Reproduction des hl. Hubertus von Vittore Pisano begrüssen, der sich als einziger, aber um so gewichtigerer Repräsentant der Schule von Verona auf der Ausstellung befand (Nr. 163, Earl of Ashburnham). Als Probe der italienischen Miniaturen, die in guten Exemplaren vertreten waren, ist ein Blatt mit Scenen aus dem Leben des Cosmas und Damianus ausgewählt worden, das einem Missale aus der Kirche dieser Heiligen in Rom entstammt. Wenn man auch der Zuschreibung des Blattes an Mantegna selbst nicht zustimmen kann, so wird man den Künstler doch in der Reihe der von ihm beeinflussten Miniaturmaler zu suchen haben.

Hermann Ulmann.

Versteigerung der Sammlung Henri Baudot in Dijon (14. bis 24. November 1894).

Von dieser Sammlung, welche seit ungefähr einem Jahrhundert in derselben Familie aufbewahrt wurde, durfte man weit mehr erwarten, als man in der That gefunden hat. Der verstorbene Besitzer war bekannt als Gelehrter. Er hatte mit grosser Umsicht und glücklichem Erfolg Ausgrabungen in den merovingischen Gräbern der Gegend, besonders in den berühmten zu Charnay, geleitet, und vierzig Jahre lang, als Präsident des archäologischen Vereins der Côte d'or, einen hervorragenden Platz unter den Kunstkennern und Kunstforschern seiner Provinz behauptet. So gross an Zahl die Sammlung aber auch ist (man rechnete an Gemälden, Zeichnungen, allerlei Kunstwerken und Antiquitäten mehr als 1900 Nummern), sie enthält doch nur wenige wirklich bedeutende Stücke, welche für öffentliche Museen oder Privatsammlungen ersten Ranges in Frage kommen könnten. Namentlich die Gemälde

waren meist von sehr geringer Qualität, und selbst die besten hatten durch Uebermalung und Beschädigung gelitten. Die Benennungen des Katalogs erwiesen sich in zahlreichen Fällen als falsch. In dem kleinen, ganz unbequemen und schlecht erleuchteten Local, in dem die Sammlung sechs Tage lang vor der Auction ausgestellt war, war es fast unmöglich, ein bestimmtes Urtheil über eine solche Menge verschiedener Kunstwerke zu gewinnen. Es seien nur die wichtigsten und merkwürdigsten Stücke erwähnt.

Unter den Gemälden der ältesten Schulen sind zu nennen: Nr. 3. Jean Bellegambe, Die Dreieinigkeit (photographirt im Kataloge). Das Bild hat mit Bellegambe nichts zu thun. Gute und ziemlich treue, obwohl beschädigte Replik des Mittelbildes des grossen Flügelaltars von Jacob Cornelisz van Amsterdam, welcher sich in der Casseler Bildergalerie befindet. Schon erkannt von O. Eisenmann in seinem Kataloge. Scheint eher Schülerarbeit als von dem Meister selbst (4200 frcs., Dijon, Museum). — Nr. 12. Melchior Broederlam, Triptychon (auch photographirt). Die Benennung auch falsch. Vielleicht selbst nicht französisch, sondern kölnisch (Richtung von Meister Wilhelm). Hübsches und zierliches »Bibelot« in seinem alten noch wohl erhaltenen Rahmen. Die Gemälde ziemlich verdorben (9000 frcs.). — Nr. 14. Lucas Cranach, Bildniss Friedrich's des Dritten, Kurfürsten von Sachsen. Nicht von dem Meister, sondern von einem guten Nachahmer. Trägt das Datum 1523 und scheinbar ein Monogramm. Ursprünglich wohl feingemaltes Bild, was selbst in dem schlechten heutigen Zustand zu erkennen ist. Fleischfarbe hell und gelblich (63 frcs.). — Nr. 18. Schule des Van Eyck, Christus und Maria. Kleines Diptychon in der Art des sogen. Mostaert oder des Gerard David. Die Erfindung dieser am Beginn des 16. Jahrhunderts so beliebten Darstellung geht wohl auf Quinten Massys zurück (segnender Christus und betende Maria, Brustbilder). Auch sehr beschädigt (115 frcs. Beaune, Privatbesitz). — Nr. 29 u. 30. Quinten Massys (zugeschrieben), Ecce homo und Schmerzensmutter, Kupfer. Freie und sehr geringe, vielleicht im 17. Jahrhundert gemalte Copien eines verwandten Motivs. Ohne Bedeutung (1010 frcs.!). — Nr. 60. Vermeyen, Ecce homo. Es ist das bekannte, in so häufigen Exemplaren vorkommende Bild des Gossart, wo Christus, fast wie bei Dürer, traurig und duldend dasitzt. Die gewöhnliche Inschrift fehlt. Alte Copie wahrscheinlich, doch ziemlich roh und ganz übermalt (52 frcs.). — Nr. 293. Italienische Schule, Madonna mit dem Kinde, Brustbild. Vorn, auf einem Gesimse, Messer und Frucht. Auch in der Art des Gossart mehr als des Meisters des Todes Mariä. Sonst schwach (27 frcs.). — Nr. 69. Vlämische Schule, Geisselung. Selbst der Gegenstand ist im Kataloge nicht ganz richtig bestimmt. Es ist die Geisselung Christi, in Gegenwart von Johannes und Maria. Nicht schlechtes kleines Bild in der Art des Lucas Cranach, und ihm ziemlich nahe stehend. Composition nicht oft wiederholt (141 frcs. Lausanne, Privatbesitz.).

Die zahlreichen übrigen Gemälde aus späterer Zeit, besonders niederländische des 17. Jahrhunderts und französische des 18., waren meist von sehr geringem Interesse und schlechter Erhaltung. Erwähnung verdienen vielleicht nur: Nr. 189. Rigaud, Bildniss von Phélippeaux (2500 frcs.), und Nr. 200,

Perronneau, Bildniss einer jungen Frau (2350 frcs.). Unter den Zeichnungen auch nichts wirklich Bedeutendes.

Die Kunstwerke der christlichen Zeit nahmen in der Sammlung einen hervorragenden Platz ein, obwohl sie in der Qualität nicht immer hoch standen.

Den grössten Preis erzielte das berühmte Elfenbeindiptychon vom 5. Jahrhundert, das überall als »Stiliconis« bekannt ist (Nr. 309, im Kataloge reproducirt). Merkwürdiges, seit lange in französischen Sammlungen befindliches Stück. Vom Cluny-Museum erworben (21 000 frcs.). — Als gute Elfenbeinarbeit und seltenes Werk des 10. Jahrhunderts sei auch ein »Olifant« citirt (Nr. 310, auch Photogravüre im Kataloge), dessen Fläche mit Rankenwerk und Thierbildern verziert war. Die Hülle dazu, wahrscheinlich vom 15. Jahrhundert, aus geschnittenem und mit Laubwerk verziertem Leder. Vermuthlich vom Benedictinerkloster zu Dijon herstammend (10 500 frcs.).

Unter den anderen plastischen Arbeiten war das bedeutendste, obwohl nicht gerade schönste Werk die grosse, aus der alten und berühmten Cluny-Abtei herkommende Altarwand (Nr. 1012, reproducirt), welche Sculpturen aus bemaltem und vergoldetem Alabaster, verschiedene Passionsscenen darstellend, noch jetzt in ihrer ursprünglichen Holzeinrahmung zeigt. Ganz roh in der Ausführung, wie gewöhnlich bei diesen am Ende des 14. Jahrhunderts so häufig wiederholten Bildwerken, aber merkwürdig durch die noch erhaltene ursprüngliche Anordnung (5750 frcs.). — Von derselben Art und Zeit, Nr. 1013, Haupt Johannes des Täufers. Wie bei der vorigen Nummer Spuren von Färbung. Als Entstehungsort ist auch hier Spanien zu vermuthen (69 frcs.) [1]).

Ausser mehreren guten Antiken, namentlich einem sehr schönen Bacchus aus Bronze (Nr. 480, 3200 frcs.), fanden sich einige vortreffliche freie Nachahmungen der italienischen Renaissance, darunter als Hauptstück zwei kämpfende Männer, eine durch Bewegung und Leben ausgezeichnete Gruppe (Nr. 503, 1550 frcs.). Cf. Photogravüren im Kataloge. — Merkwürdig war auch der obere Theil eines Brustharnisches, der auf beiden Seiten figurenreiche Schlachten zeigt, die eine um die Zeit Heinrichs des Vierten, die andere aus derjenigen Ludwigs des Dreizehnten. Beide Könige scheinbar an der Spitze ihrer Schaaren reitend. Prachtvolle getriebene Arbeit, französischer Herkunft, aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts (Nr. 614, 7800 frcs., reproducirt).

Die Thonarbeiten des 18. Jahrhunderts waren am besten vertreten. Drei Stücke sind besonders hervorzuheben (auch reproducirt). Nr. 1058. Lecomte, Das um seinen Vogel trauernde Kind. Sehr hübsches, weich und fein gebildetes Werk dieses sonst seltenen Bildhauers, welcher unter Falconet und Massé gelernt hatte. Am Sockel gezeichnet: Lecomte i et f^t 1791 (4000 frcs.). — Nr. 1042. Clodion, Nymphe, Satyr und Kind. Zwei gleichfalls angenehme, obwohl nicht so gut erhaltene Gegenstücke (1451 frcs.). — Als Holzschnitzereien seien erwähnt Nr. 577, zwei männliche Brustbilder, französische Arbeit in der

[1]) Anm. d. Red. Nach einer Mittheilung von H. Dr. A. Goldschmidt scheint diese Gruppe archaisirende Sculpturen einer weit späteren Zeit — etwa dem Ende des 15. Jahrhunderts — anzugehören und in England zu Hause zu sein.

Art des Sambin (201 frcs.), und besonders die folgenden Einrichtungsgegenstände: Nr. 549, Burgundischer Schrank vom 16. Jahrhundert, reproducirt im Kataloge, recht schön (4800 frcs.), und Nr. 550, Fächerförmiger Tisch von derselben Zeit und Herkunft (655 frcs.).

Es ginge zu weit, wollte man die zahlreichen Exemplare der Kleinkunst oder des Kunsthandwerks, welche die Sammlung sonst enthielt, Kästchen, Messer, Kleinodien, Fayence- und Porzellanwaaren, ausführlich erwähnen. Nur einige Unter-Emailmalereien sollen nicht vergessen sein: insbesondere Nr. 439 und 440, Judas Machabeus und Artus rex, zwei schöne und grosse, mit einem C. (Colin Novailher wahrscheinlich) gezeichnete Gegenstücke (1500 frcs.), und Nr. 441, Jupiter, von feinster Ausführung und Färbung, Werk des Jean de Court, I. C. gezeichnet (2050 frcs.).

Einen ganz bedeutenden Theil der Auction bildete die werthvolle Sammlung der merovingischen, zu Charnay gefundenen Gegenstände, wie Fibeln, Kleinodien, Waffen, Gefässe (Nr. 1550 bis 1644). Diesen wirklich nationalen Schatz erwarb das Museum zu Saint-Germain en Laye um den hohen Preis von 18 600 frcs. *Paul Leprieur.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Ein Holzschnitt nach Jost Amman, der bisher unbekannt war, hat sich als Ex-Libris des Johann Fischart in einem aus seinem Besitz stammenden Buch der Hofbibliothek zu Darmstadt gefunden. Innerhalb eines cartoucheartigen Rahmens das Wappen mit dem Delphin, und daneben ein in das Muschelhorn blasender Triton. Das Blatt ist unten mit dem Monogramm des Amman und den auf den Formschneider deutenden Buchstaben M F mit dem Messer (Lucas Mayer?) bezeichnet. Die Quartalblätter des histor. Vereines für das Grossherzogthum Hessen, Neue Folge, I. Band, Nr. 14, enthalten als Illustration zu einem Artikel des Dr. Adolf Schmidt die Nachbildung des Bücherzeichens.

Von dem Hans Daucher'schen Relief „Drei gut Christen" war bisher nur die im Braunschweiger Museum befindliche Stucknachbildung bekannt. Bode erwähnt derselben im Nachtrag zu seinem Artikel über den Meister im Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen VIII, 10. Neuerdings ist es Dr. E. Gradmann geglückt, das in Kehlheimer Stein geschnittene Original in der vereinigten Sammlung des fürstlichen Gesammthauses Hohenlohe im Schloss zu Neuenstein nachzuweisen. Einen Bericht hierüber, begleitet von einigen Abbildungen, bringt die Zeitschrift des histor. Vereins für das württ. Franken. Die drei Ritter weichen von dem zu Grunde liegenden Burgkmair'schen Holzschnitt nur durch die bildnissartigen Köpfe ab. Als Artus scheint der Pfalzgraf Otto Heinrich dargestellt; Kaiser Karl gemahnt an Johann Friedrich den Grossmüthigen von Sachsen. In den Cassetten der Portalhalle sind Geschichten aus dem alten Bund und der Sagenwelt des Alterthums geschildert. Im Bogenfeld des Tonnengewölbes befindet sich das pfälzische Wappenschild. Ein Monogramm des Künstlers fehlt. Das Relief ist alter Hohenlohe'scher Besitz aus Schloss Kirchberg.

Die Sanct Kilian's Capelle in Wertheim am Main. In der von der Grossherzoglichen Baugewerke-Schule in Karlsruhe veranstalteten öffentlichen Ausstellung der Arbeiten ihrer Schüler und der zukünftigen Gewerbelehrer war von letzteren eine unter Leitung von Professor Ernst Häberle

in vielen Blatt Zeichnungen nach Massen aufgetragene Aufnahme der Sanct Kilian's Capelle in Wertheim am Main für den Freund vaterländischer Baudenkmale von hohem Interesse. Laut einer am Bauwerke befindlichen und von Archiv-Director Franz Mone im zweiten Bande des 1827 erschienenen »Badischen Archives« mitgetheilten Inschrift war dies Wertheimer kleine Gotteshaus vom Jahre 1422 ab als Beinhaus-Capelle errichtet worden. Wie die Sanct Michaelis Capelle zu Kiedrich im Rheingau, so ist auch in Wertheim die dem hl. Kilian geweihte eine Doppelcapelle; der untere Raum war das Gruftgeschoss, diente als Begräbnissstätte und Beinhaus, der hochragende obere Raum war dem eigentlichen Gottesdienste bestimmt. Die Untercapelle hat die Form einer dreischiffigen Hallenkirche; sechs Sandstein-Freistützen tragen die auf hohlgegliederten Steinrippen hergestellten Netzgewölbe; eine auf zwei Säulen und drei Bogen construirte offene Vorhalle bildet den malerischen Zugang zum Portale. Von dem ehemals reichgegliederten Portale der oberen Capelle sind leider nur geringe Reste erhalten; es ist ein einschiffiger Raum mit zwei oblongen Jochen und einem mit fünf Seiten des regelmässigen Achteckes schliessenden Sanctuarium. Die einfachen Kreuzgewölbe auf hohlprofilirten Hausteinrippen sind heute noch wohl erhalten, leider ist aber das Stab- und Maasswerk der hochschlanken Spitzbogen-Fenster total zerstört, ebenso der ehemalige Façadengiebel, welcher wohl ein ausgekragtes sechseckiges Glockenthürmchen, ähnlich dem in Pforzheim bei der ehemaligen Heiliggeist-Hospitals-Capelle heute noch existirenden, besessen haben dürfte. — Weist schon der Titelheilige Kilian auf den ehemaligen Sprengel des Fürstbischofs von Würzburg hin, so ergibt eine genaue Betrachtung der mit Fialen zierlich geschmückten äusseren Strebepfeiler, dass wir hier dieselben spätgothischen Bauformen vor uns haben, welche das gleichzeitig im 15. Jahrhundert entstandene Aeussere der Würzburger Liebfrauenkirche besitzt. Möchte eine baldige durch Autographie erfolgende Herausgabe von den nun vorhandenen Zeichnungen der Sanct Kilian's Capelle in Wertheim stattfinden und dadurch die denkbar beste Anregung geboten werden, um die erforderlichen Geldmittel für die Erhaltung und womöglich stilgemässe Wiederherstellung des kunstgeschichtlich so werthvollen Baudenkmales zu beschaffen.

Karlsruhe in Baden 1894. Architekt *Franz Jacob Schmitt.*

BIBLIOGRAPHIE.

Von **Ferdinand Laban.**

(Vom 1. April bis 31. December 1893.)

Theorie und Technik. Aesthetik.

Alt, Theodor. Vom charakteristisch Schönen. Ein Beitrag zur Lösung der Frage des künstlerischen Individualismus. gr. 8⁰, 40 S. Mannheim, J. Bensheimer's Verlag. M. 1. —.

Barsocchini, Franc. Osservazioni e notizie per la pittura ad olio. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 7, 9, 13 e 19.)

Berger, Maler Ernst. Beiträge zur Entwickelungsgeschichte d. Maltechnik. Erläuterungen zu den Versuchen zur Reconstruction d. Maltechnik des Alterthums bis zum Ausgang des römischen Reiches. [Aus: „Techn. Mittheil. f. Malerei."] Lex.-8⁰, 67 S. mit Abbild. München. (A. Buchholz.) M. 1. 50.

Berger, Karl. Die Entwicklung von Schiller's Aesthetik. Gekrönte Preisschrift. gr. 8⁰, VII, 325 S. Weimar, H. Böhlau. M. 4. —.

Bernhard, L. Gypsabgüsse, Stuckarbeiten und künstlicher Marmor. Ein Handbuch für die Gyps verarbeitenden Gewerbe und Industrien. gr. 8⁰, 92 S. Frankfurt a. M., H. Bechhold. M. 2. —.

Boito, Camillo. Questioni pratiche di belle arti: restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento. 8⁰, XI, 423 p. Milano, Ulrico Hoepli edit. (tip. Bernardoni di C. Rebeschini e C.), 1893. L. 8. 50.

Bonucci, Ildebrando. La pittura a puntini. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 16 e 18.)

Burckhard, Max. Die Kunst und die natürliche Entwickelungsgeschichte. (Nord und Süd, 17. Jahrg., August.)

Clair, C. L'art dans la liturgie catholique, conférence donnée le 18 janvier 1893. 8⁰, 19 p. Paris, Duret.

Clifton, W. A Cackle when Trees, Illustrating the Rules to be Observed when Drawing or Painting them. Oblong bds., p. 26. F. and E. Stoneham. 1/6.

Cloquet, L. Essai sur les principes du beau en architecture. (Revue de l'art chrét., 5e série, tome IV, 1893, 6me livr., S. 470.)

Cuyer, Edouard. Le dessin et la peinture, avec 246 figures dans le texte; par E. C., peintre, professeur à l'Ecole nationale des beaux-arts. In-18 jésus, XIII, 305 p. Lyon, imp. Rey. Paris, lib. J. B. Baillière et fils. [Bibliothèque des connaissances utiles.]

Delalande, Emile. De l'esthétique du vitrail (à propos du concours des verrières de Jeanne d'Arc), conférence faite par M. E. D., O. I. P., à la salle de la Bourse du commerce d'Orléans, le 12 nov. 1893. In-8⁰, 16 p. Paris, impr. Goupy.

Diderot's Thoughts on Art and Style, with some of his shorter Essays. Selected and Translated by Beatrix L. Tollemache. Cr. 8⁰, p. 292. Remington and Co. 5/.

Driebergen, J. Vragen en opgaven over de perspectief. Ten dienste van hen, die zich voorbereiden voor examens L. O. (64 met 18 fig.) post 8⁰. Bolsward, P. de Jong. f. 1. —.

Erudizione e Belle Arti: miscellanea diretta dal prof. Francesco Ravagli. Anno I, N⁰ 1 (gennaio 1893). 8⁰, p. 16. Cent. 70 il numero. E. Alari, 1893. [Cortona, via della Campana. Si pubblica il 15 di ogni mese. L. 6. l'anno.]

Friedlein, Ernst. Die alte und die neue Tempera, deren Vorzüge und Gefahren. (Keim's Techn. Mitth. f. Malerei, 1893, 163.)

— Zur Frage der Temperamalerei. (Keim's Techn. Mitth. f. Malerei, 1893, 167.)

Gaborit, l'abbé. Le beau dans les arts; par G., archiprêtre de la cathédrale de Nantes. 3e édition, revue avec soin et illustrée de 40 grav. hors texte. In-8⁰, 335 p. Vannes, impr. Lafolye. Nantes, libr. Cier. Paris, Bloud et Barral.

Gneisse, Karl. Schiller's Lehre von der ästhetischen Wahrnehmung. gr. 8⁰, XI, 236 S. Berlin, Weidmann. M. 4. —.

Goeringer, Kunstmaler, Dr. Adb. Der goldene Schnitt (göttliche Proportion) und seine Beziehung zum menschlichen Körper, zur Gestalt der Thiere, der Pflanzen und Krystalle, zur Kunst und Architektur, zum Kunstgewerbe, zur Harmonie der Töne und der Farben, zum Versmass u. zur Sprachbildung, mit Zugrundelegung des goldenen Zirkels dargestellt. gr. 8⁰, 37 S. mit 2 Taf. und vielen Illustr. München, J. Lindauer. M. 2. —.

Grosse, Dr. Ernst. Die Anfänge d. Kunst. gr. 8⁰, VII, 301 S. mit 32 Abbild. und 3 Taf. Freiburg i. Br., J. C. B. Mohr. M. 6. —; Einbd. M. 2. 50.

Gualta, L. La scienza dei colori e la pittura. p. 248. Milano (Manuali Hoepli). L. 2. —.

Haendcke, B. Die Photographie im Dienste der Kunstwissenschaft. (Schweizer. Rundschau, 1893, 2.)

Handbuch der Kunstpflege in Oesterreich. Auf Grund amtlicher Quellen hrsg. im Auftrage des Ministeriums f. Cultus u. Unterricht. 2. Aufl. 8⁰, XXVII, 484 S. Wien (Manz). Geb. in Leinwand M. 5. —.

Hausegger, Privatdoc. Dr. Frdr. v. Das Jenseits des Künstlers. 8⁰, XII, 311 S. Wien, C. Konegen. M. 4. —.

Heere, Reinhold. Stillehre f. das Kunstgewerbe. Allgemeinfassliche Einführung in das Verständnis der decorativen Künste und deren Stilarten. gr. 8⁰, IV, 135 S. mit 240 Illustr. Berlin, W. H. Kühl. M. 2. —; geb. M. 3. —.

Hildebrand, Adolf. Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 8⁰, 127 S. Strassburg i. E., J. H. E. Heitz. M. 2. —.

Hoepfner, Th. Die Heiligen in der christlichen Kunst. Ein Handbüchlein für Besucher von Kirchen u. Gemäldegalerien. 12⁰, VI, 202 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. M. 4. —; geb. M. 5. —.

Kermann, J. Das Renoviren alter Kupferstiche. (Zeitschr. f. Innendecor., IV, 4.)

Kirchbach, Wolfgang. Ueber den Genuss an Bildhauerwerken. (Die Kunst f. Alle, IX. Jahrg., 1893, Heft 6.)

Kleindienst, F. Ueber das Wesen der Kunst. Gedanken zur christlichen Aesthetik. (St. Leopold-Blatt, 1893, 7. 8.)

Knight, W. The Philosophy of the Beautiful: Being a Contribution to its Theory and to a Discussion of the Arts. Cr. 8⁰, p. 286. Murray. 3/6.

Koenig, W. Ueber Tempera-Technik. (Keim's Techn. Mittheil. f. Malerei, 1893, 165.)

Koopmann, W. Entstehung des Kunstwerkes. 8⁰, 188 S. Hamburg, L. Gräfe & Sillem. M. 2. 40.

Kratz, Dr. Heinr. Der Ausdruck der Gefühle. Eine ästhetische Studie. Vortrag. 12⁰, 48 S. Gütersloh, C. Bertelsmann. M. —. 60; geb. M. 1. —.

Kulke, E. Die beiden Grundprobleme des Schönen. (Monatsblatt d. wissensch. Clubs, Wien, 1893, 9.)

Kunst und Leben als Wissenschaft. 1. Cor. XIII. 1. Mscr.-Ausg. mit Berichtigungen (Varianten), Zusätzen u. Nachtrag. 1859—1892. 8⁰, XXII, 430 S. mit Fig. Heidelberg, J. Hörning in Comm. M. 4. —.

Labitte, Alphonse. L'art de l'enluminure: métier, histoire, pratique. In-8⁰, 80 p. avec 50 dessins et reproductions de manuscrits et d'un fac-similé en couleur. Corbeil, impr. Crété. Paris, lib. Laurens. fr. 2. —.

Lange, Konrad. Ueber malerische Ausführung. (Der Kunstwart, VII. Jahrg. 1893, 4. Heft, S. 49.)

Larroumet, Gustave. Etudes de littérature et d'art. In-16⁰, 381 p. Coulommiers, impr. Brodard. Paris, libr. Hachette et Cie. fr. 3. 50. [Bibliothèque variée.]

Leisching, Jul. Das Technische in d. Künsten. (Allgem. Kunstchronik, 1893, 8.)

Lemaire, V. Les procédés de fabrication des monnaies et médailles depuis la renaissance. 8⁰, 38 p. Bruxelles, J. Goemaere. fl. 1. 50. [Extr. de la Revue belge de numismatique.]

Ludwig, Heinrich. Die Technik der Oelmalerei, im Auftrag des königl. preuss. Ministeriums der geistl., Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten verf. in 2 Tln.: 1. Die optischen Besonderheiten der Oelmalerei. XIII, 169 S. mit 2 Fig. und 6 Taf. in Mappe. 2. Die materielle Dauerhaftigkeit der Oelmalereien. XX, 226 S. gr. 8⁰. Leipzig, W. Engelmann. M. 5. —; geb. M. 7. —.

Ludwig, Heinrich. Ueber die Grundsätze der Oelmalerei und das Verfahren der classischen Meister 2. Aufl. gr. 8⁰, XII, 269 S. Leipzig, W. Engelmann. M. 7. —; geb. M. 8. —.

Macht, Hans. Die Naturformen und die Ornamentik. (Schluss.) (Mittheil. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., VIII. Jahrg., Heft 4, 1893, S. 354.)

Mariano, prof. Raff. Arte e religione: discorso inaugurale letto nella grande aula della r. università di Napoli il 1⁰ dicembre 1892. 8⁰, 49 p. Napoli, tip. della r. Università, 1892.

Melani, Alfredo. La pittura a puntini. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 13.)

Morris, J. H. The Teaching of Drawing. Cr. 8⁰, 268 p.. Longmans. 4/6.

Muckley, W. J. A Handbook for Painters and Art Students on the Character, Nature and Use of Colours. 4th ed. 8⁰, 116 p. Baillière, Tindall and Cox. 4.

Nettoyage des gravures. (Journ.-manuel de peintures, 1893, 7.)

Neumann, W. A. Ueber das Phantastische und Satyrische in der kirchlichen Kunst. Vortrag, gehalten am 19. Jan. 1893 im k. k. Oesterr. Museum. (Mittheil. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., VIII. Jahrg., 11. Heft, 1893, S. 495.)

Nielsen, C. V. Fra Perspektivens Ennemærker. Jagttagelser og Bemærkninger om Perspektivens Anvendelse i existerende Kunstværker og i Oldtidens Kunst. Med 4 Afbildninger. 60 Sider i 8. (Gjellerup.) 2 Kr.

Oidtmann, Dr. H. Die Glasmalerei. Allgemein verständlich dargestellt. I. Thl.: Die Technik der Glasmalerei. Mit 48 Textbildern u. 2 Taf. gr. 8⁰, 67 S. Köln, J. P. Bachem. M. 2. 50.

Parlagreco, C. L'arte e la critica, conferenza detta il 12 novembre 1891 nella Scuola Nazionale di Belle Arti in Rio de Janeiro, e il 19 febbraio 1893 al Circolo Filologico di Napoli. 32⁰, p. 52. Napoli. L. —. 50.

Pereira-Arnstein, Alfons Freiherr v. Tempera-Technik. (Keim's Techn. Mitth. f. Malerei, 166.)

Retrosi, Emilio. La pittura a puntini. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 15.)

Revue moderne d'esthétique, mensuelle. N⁰ 1. (Juillet 1893.) In-f⁰ à 2 col., 16 p. Paris, impr. Noizette; 11, rue de la Chaussée-d'Antin. Abonnement annuel: France, 12 fr.; étranger, 14 fr. Un numéro fr. 1. 25.

Richer, P. L'anatomie dans l'art: proportions du corps humain, canons artistiques et canons scientifiques, conférence faite à l'Association française pour l'avancement des sciences par P. R. In-8⁰, 40 p. avec fig. Paris, impr. May et Motteroz; à l'administration des deux Revues, 111, Boulevard Saint-Germain. [Extr. de la Revue scientifique.]

Riegl, Alois. Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. gr. 8⁰, XIX, 346 S. mit 197 Abbildungen. Berlin, G. Siemens. M. 12. —; geb. in Halbfrz. M. 14. —.

Robert, Karl. Le dessin et ses applications pratiques aux travaux d'art et d'agrément. In-8⁰, 184 p. avec gravures. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, lib. Laurens. fr. 6. —.

— Traité pratique de la miniature. Orné de deux portraits par Mmes Jeanne Contal et Hortense Richard. In-16⁰, 83 p. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, libr Laurens. fr. 1. —. [Petite Bibliothèque illustrée de l'enseignement pratique des beaux-arts.]

— Traité pratique des peintures à la gouache. Avec 50 dessins dans le texte. In-16⁰, 96 p. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, lib Laurens. fr. 1. 50. [Petite Bibliothèque illustré de l'enseignement pratique des beaux-arts.]

Robert, Karl. Traité pratique des peintures sur étoffes, éventails sur soie, peau, gaze, etc., peintures décoratives sur velours, satin, tissus divers. In-16⁰. 79 p. avec grav. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, libr. H. Laurens. fr. 1. 50. [Petite Bibliothèque de l'enseignement pratique des beaux-arts.]

Roth, Prof. Ch. Plastisch-anatomischer Atlas zum Studium des Modells und der Antike. Entworfen und gezeichnet von Ch. R. 3. Aufl. 24 Taf. in Holzschn. nebst 10 Erklärungstaf. u. Text. f⁰. Stuttgart, Ebner & Seubert. M. 15. —.

Schulze, O. Gegen die Ueberschätzung des goldenen Schnittes. (Zeitschrift f. Innendecor., 1893, Sept.)

Seidler, Herman Marie. Les anciennes peintures murales. — De la manière d'enlever le badigeon qui les couvre et de les restaurer. (Revue de l'art chrétien. 5e sér., t. IV, 1893, 5me livr., S. 364.)

Souriau, P. La Représentation des Couleurs. La couleur dans le dessin. (La Chron. des arts, 1893, No 26.)

Stummel, Frdr. Teppichartige Wirkung. I. Die Farbenstimmung. (Zeitschr. f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 7.)

Taine, H. El ideal en el arte. Madrid, Agustín Avrial, impresor. S. a. (1893). En-8⁰, 315 págs. 3 pesetas en Madrid y 3. 50. en provincias. (Colección de libros escogidos, tomo CI.)

— Philosophie de l'art. 6e édition. 2 vol. In-16⁰, t. 1er, II, 334 p.; t. 2, 419 p. Corbeil, impr. Crété. Paris, lib. Hachette et Cie. fr. 7. 50. [Bibliothèque variée.]

Uhlenhuth, Bildh. Ed. Die Technik der Bildhauerei oder theoretisch-prakt. Anleitung zur Hervorbringung plastischer Kunstwerke. Zum Selbstgebrauche, sowie zur Benützung in Kunst- und Gewerbeschulen. 8⁰, VII, 152 S. mit 33 Abbild. Wien, A. Hartleben. M. 2. 50; geb. M. 3. 30.

Van Dyke, J. C. Art for Art's Sake. Cr. 8⁰, p. 250. Low. 7/6.

Vuagneux, Henri. Propos artistiques; par H. V. Accompagnés de commentaires et d'une préface par M. Eug. Müntz, de l'Institut. In-18 jésus, XIV, 366 p. Paris, impr. et libr. May et Motteroz. fr. 3. 50.

Walker, J. A. Theory and Practice of Perspective. Specially Designed to Meet the Latest Requirements of the Science and Art Examinations. Part I. f⁰. Mathieson and Erskine (Glasgow). Simpkin. 1/6.

Warburg, Aby. Sandro Botticellis „Geburt der Venus" und „Frühling." E. Untersuchg. üb. d. Vorstellgn. v. d. Antike in d. italien. Frührenaissance. 8⁰, 3 Bl., 49 S., 2 Taf. Frankfurt a. M., Druckerei v. A. Osterrieth, 1892. [Strassburg, Phil.-Fak., Inaug.-Diss. v. 1892.]

— Sandro Botticelli's „Geburt der Venus" und „Frühling". Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance. Lex.-8⁰, V, 50 S. mit 8 Abbild. Hamburg, L. Voss. M. 4. —; geb. M. 5. —.

Walter, Prof. Dr. Jul. Die Geschichte d. Aesthetik im Alterthum, ihrer begrifflichen Entwicklung nach dargestellt. gr. 8⁰, XVIII, 891 S. Leipzig, O. R. Reisland. M. 17. —.

Witmer, Lightner [aus Philadelphia]. Zur experimentellen Aesthetik einfacher räumlicher Formverhältnisse . . . (Erscheirt vollständig in: Wundt, Philos. Stud., Bd. IX.) 8⁰, 50 S. 1 Bl. Leipzig, W. Engelmann. [Leipzig, Phil. Fak., Inaug.-Diss. v. (29. März) 1893.]

Kunstgeschichte.

Ambrosi, F. Scrittori e artisti trentini. Parte I, 2a ediz., notevolmente corretta. Trento, G. Zippel. L. 6. —.

Armellini, Mariano. Gli antichi cimiteri cristiani di Roma e d'Italia. 8⁰, p. v. 779. Roma, tip. Poliglotta della s. c. de propaganda fide, 1893.

Artistes français des XVIIe et XVIIIe siècles. (1681—1787.) Extraits des Comptes des états de Bretagne, réunis et annotés par le marquis de Granges de Surgères. In-8⁰, 250 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris, libr. Charavay frères. (Soc. de l'hist. de l'art français.)

Aus Westfalens Vergangenheit. Beiträge zur polit., Kultur- und Kunstgeschichte Westfalens von Prof. G. v. Below, Kustos H. Detmer, DD., Landger.-R. G. v. Detten, Prof. W. Effmann, DD. Prof. H. Finke, Archiv. Ilgen, Prof. F. Jostes. gr. 8⁰, IV, 128 S. mit 4 Taf. Münster, Regensberg. M. 1. 50.

B. P. Quelques Artistes Soissonnais de 1542 à 1545. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 20.)

Bapst, Germain. Notes et souvenirs artistiques sur Marie-Antoinette. (Gazette des beaux-arts, 1893, t. II, S. 381.)

Barbier de Montault, X. Justification archéologique des reliques de sainte Cécile conservées autrefois et maintenant à la métropole d'Albi. (Revue de l'art chrétien, 5e serie, tome IV, 1893, 4me livr., S. 271; 5me livr., S. 372 und 6me livr., S. 456.)

— Le culte des Docteurs de l'Eglise, à Rome. XXXII: S. Pierre Damien. XXXIII: Saint Thomas d'Aquin. (Revue de l'art chrétien. 5e série, tome IV, 1893, 3me livr., S. 204.)

Baumgarten, Pa. Maria. Giovanni Battista De Rossi, fondatore della scienza di archeologia sacra: cenni biografici. Versione dalla lingua tedesca, per Giuseppe Bonavenia d. C. d. G. Edizione accresciuta e corretta dall' autore. 4⁰, 109 p., con ritratto. Roma, tip. della Pace di Filippo Cuggiani, 1892.

Bayet, C. Précis élémentaire d'histoire de l'art. Petit in-8⁰, XV, 351 p. avec grav. Paris, impr. et libr. May et Motteroz. fr. 3. 50. [Enseignement secondaire des jeunes filles.]

Beissel, St. Zur Bedeutung der altchristlichen Oranten. (Stimmen aus Maria-Laach, 44. Jahrg., 5. Heft.)

— Zur Reform der Ikonographie des Mittelalters. (Zeitschrift für christliche Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 5.)

Beiträge, Kleine, zur Kunstgeschichte Tirols. [Aus: „Zeitschr. d. Ferdinandeums".] gr. 8⁰. (S. 533—559 m. 3 Taf.) Innsbruck (Wagner). M. 1. —.

Blank, O. Das Marienbild in den ersten drei Jahrhunderten. (Der Katholik, III. F., 7. Bd., 1893, Juni.)

Breymann, Arnold. Adam und Eva in der Kunst des christlichen Alterthums. 1. Abschn.: Die Monumente . . . [Erschien vollständig 1893 bei J. Zwissler in Wolfenbüttel.] 8⁰, 2 Bl. 105 S. Wolfenbüttel, Druck von O. Wollermann, 1893. [Göttingen, Phil. Fac., Inaug.-Diss. v. (17. Mai) 1893.]

— Adam und Eva in der Kunst des christlichen Alterthums. gr. 8⁰, VIII, 162 S. Wolfenbüttel, J. Zwissler. M. 2. —.

Buff, Ad. Augsburg in der Renaissancezeit. Zeichnungen von H. E. v. Berlepsch. 8⁰, 140 S. Bamberg, C. C. Buchner, Verl. M. 2. 50.

Cappliez. Histoire des métiers de Valenciennes et de leur saints patrons. Avec ill. 8⁰, XI, 386 p. et grav. Valenciennes, Giard.

Claretta, Gaudenzio. I reali di Savoia munifici fautori delle arti: contributo alla storia artistica del Piemonte del secolo XVIII. 8⁰, 305 p. Torino, stamp. reale della ditta G. B. Paravia e C. edit., 1893. [Estr. della Miscellanea di storia italiana, serie II, vol. XV (XXX).]

Cougny, Gaston. L'art au moyen âge. Origines de l'art chrétien: l'art byzantin, l'art musulman, l'art roman, l'art gothique. Choix des lectures sur l'histoire de l'art, l'esthétique et l'archéologie, accompagné de notes explicatives, historiques et bibliographiques, conforme aux derniers programmes de l'enseignement secondaire classique et de l'enseignement secondaire moderne; par G. C., professeur d'histoire de l'art. In-8⁰, 314 p. avec 76 grav. Mesnil, impr. Firmin-Didot et Cie. Paris, lib. de la même maison (1894).

Crucifix, Das. (Christliches Kunstblatt, 1893, 10.)

D'Elvert. Zur Geschichte der Kunst in Mähren u. Oesterr.-Schlesien. (Notizenblatt der histor.-statist. Section der k. k. mähr.-schles. Gesellschaft etc., 1892, 4.)

— Zur Geschichte des Zunftwesens in Mähren u. Oesterr.-Schlesien. (Notizenblatt der histor.-statist. Section der k. k. mähr.-schles. Gesellschaft etc., 1892, 6, 7.)

Denkmäler der Kunst. Zur Uebersicht ihres Entwicklungsganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart bearb. v. Prof. DD. Wilh. Lübke u. Carl v. Lützow. 7. Aufl. Klassiker-Ausg. (In 36 Lfgn. u. 1 Textbd.) 1. Lfg. qu.-f⁰, 8 lith. u. 1 farb. Tafel. Stahlstich-Ausgabe. 1. Lfg. qu.-f⁰, 8 Stahlst. u. 1 farb. Taf. — 2.—8. Lfg. Stuttgart, P. Neff. à M. 1. —. Pracht-Ausgabe à M. 2. —.

Diccionario enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias y artes, etc.; edición profusamente ilustrada. Cuadernos 296 á 321. (Mala Mont.) f⁰. Barcelona, Montaner y Simón, impresores editores. 1890 á 1893. (Cada cuaderno 1 peseta en Madrid y 1. 25 en provincias.)

Durandus, W. The Symbolism of Churches and Church Ornaments. 8⁰, p. 202. London, Gibbings. 7 sh. 6 d.

Ehrenberg, Herm. Geschichte der Kunst im Gebiete der Prov. Posen. (Aus: „Zeitschr. für Bauwesen".) Lex.-8⁰. VIII, 204 S. Berlin, W. Ernst & Sohn. M. 8. —.

Fabriczy, Corn. de. Il codice dell' anonimo Gaddiano (cod. Magliabecchiano XVII, 17.) nella Biblioteca Nazionale di Firenze. (Estratto dell' Archivio storico italiano, ser. V, t. XII, anno 1893.) 8⁰, 142 p. Firenze 1893.

Fischbach, F. Die ältesten Ornamentsymbole. (Zeitschrift für Musterzeichner, 1893, 8.)

Forrer, Rob. u. Gust. **Müller.** Kreuz u. Kreuzigung Christi in ihrer Kunstentwicklung. Mit 12 Taf., 83 Abbildgn. in Phototypie, Lith. und Zinkogr. gr. 4⁰, 33 S. Strassburg und Bühl. Bühl, Concordia in Comm. Geb. in Lw. M. 24.—.

Frey, C. Ursprung und Wesen westeuropäischer Kunst im Mittelalter. (Deutsches Wochenblatt, VI, 41, 42.)

Führich's, Luc. Ritter v., ausgewählte Schriften. Im Einvernehmen mit der Familie hrsg. und mit einer einleit. Biographie versehen von Heinr. v. Wörndle. gr. 8⁰, XXXVII, 87 S. mit Bildnis. Stuttgart, J. Roth. M. 2. —.

G. B. C. Dalle vite dei pittori, architetti, scultori illustri di Giorgio Vasari, con annot. 16⁰, 42 p. Torino, G. B. Paravia e C. L. —. 70.

Gayet, Al. L'art arabe. In-8⁰, 317 p. avec grav. Paris, impr. et libr. May et Motteroz. [Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.]

Geschichte der deutschen Kunst. 5 Bde. Reich illustr. mit 257 Taf. und Farbendr. und 826 Illustr. im Text. Neue bill. (Titel-) Ausg. (In 30 Lfgn.) Lex.-8⁰. Berlin, G. Grote, Sep.-Cto. (1885—91.) Subscr.-Pr. à Lfg. M. 2. —; Einzelpr. M. 3. —. [Geschichte der deutschen Plastik. Von Dir. Dr. W. Bode. Mit 82 Textillustr. und 29 Taf. und Farbendr. Lfg. 3: S. 1—64; Lfg. 7: S. 65—192; Lfg. 19: S. 193—258. — Geschichte der deutschen Baukunst von Dr. Rob. Dohme. Mit 332 Textillustr. und 54 Taf. in Farbendr. Lfg. 5, 9, 13 u. 14: S. 1—256; Lfg. 20, 21 u. 27: S. 257—445. — Geschichte der deutschen Malerei. Von Prof. Dr. H. Janitschek. Mit 174 Textillustr. und 82 Taf. und Farbendruck. Lfg. 1: S. 1—80; Lfg. 2: S. 81—160; Lfg. 6, 10 u. 15: S. 161—348; Lfg. 17, 18, 24, 26 u. 29: S. VIII, 353—664. — Geschichte des deutschen Kupferstiches u. Holzschnittes. Von Prof. Dr. Carl v. Lützow. Mit 131 Textillustr. u. 40 Taf. u. Farbendr. Lfg. 16, 22, 25, 28 u. 30: S. VI, 314. — Geschichte des deutschen Kunstgewerbes von Dir. Jak. v. Falke. Mit 107 Textillustr. und 32 Taf. in Farbendruck. Lfg. 4, 8 u. 12: S. 1—176; Lfg. 23: S. VI u. S. 177—218.]

Grimm, Hermann. Deutsche Kunst auf deutschen Universitäten. Ergänzungen zu dem nach Chicago bestimmten Berichte über Pflege und Förderung der mittleren und neueren Kunstgeschichte auf den deutschen Universitäten. (Deutsche Rundschau, XIX. Jahrg, 1893, 9. H.)

H. M. Ueber die Entstehung des Christusbildes. (Christliches Kunstblatt, 1893, 9.)

Hampe, Assist. Dr. Thdr. Deutsche Kunst und deutsche Litteratur um die Wende des 15. Jahrh. Vortrag. gr. 8⁰, 32 S. Nürnberg, S. Soldan'sche Hofbuchhandlung. M. —. 60.

Heussner, Alfred. Die altchristlichen Orpheusdarstellungen. 8⁰. 4 Bl. 44 S. 1 Bl. Cassel, Druck von Baier & Lewalter, 1893. [Leipzig, Phil. Fac., Inaug-Diss. v. 27. Jan. 1893.]

— Die Bedeutung der „Oranten" in der altchristlichen Kunst. (Christl. Kunstblatt, 1893, 6.)

Ikonographie, Zur christlichen. (Allgemeine Zeitung, 1893, Nr. 14, Beil.)

Kaemmerer, Ludw. Die neuere Quellenkritik Vasari's. Vortrag. (Sitzungsbericht II, 1893, der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Kuhn, A. Kunstgeschichte. 4. u. 5. Lfg. Einsiedeln, Benziger. à M. 2. —.

Lehmann, Ernst. Dante und die Kunst. (Blätter für literar. Unterhaltung, 1893, Nr. 50.)

Lemonnier, Henry. Etudes d'art et d'histoire. L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin; par H. L., professeur d'histoire à l'Ecole des beaux-arts. In-16, VII, 421 p. Coulommiers, impr. Brodard. Paris, libr. Hachette et Cie. fr. 3. 50. [Bibliothèque variée.]

Lettere inedite di artisti. 8⁰, 21 p. Pisa, tip. T. Nistri e C., 1893. [Contiene lettere del Bronzino, di Francesco Moschino, di Gio. Battista Lorenzi e di Jacopo Ligozzi. — Pubblicate da Igino Benvenuto Supino per le nozze di Eugenio Cassin con Matilde D'Ancona.]

M. Un giudizio su Vasari. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 12.)

Merlo, Joh. Jak. Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit. J. J. M.'s neu bearbeitete und erweiterte Nachrichten von dem Leben und den Werken kölnischer Künstler. Hrsg. von Ed. Firmenich-Richartz unter Mitwirkung von Herm. Keussen. Mit zahlreichen bildl. Beilagen. (In ca. 30 Lfgn.) 1., 2., 3. u. 4. Lfg. hoch 4⁰. Düsseldorf, Schwann. M. 1. 50.

Merzario, prof. Gius. I maestri Comacini: storia artistica di mille duecento anni (600—1800). 8⁰, 2 vol. (XXVII, 696 p.; XXIII, 626 p.) Milano, casa tip. libr. edit. ditta Giacomo Agnelli, 1893. L. 12. —.

Meyer, Alfred Gotthold. Goethe's Werke. 27. Theil: Winckelmann. Philipp Hackert. Reden und Ansprachen. Hrsg. von Dr. Alfr. Gotthold Meyer und Dr. Georg Witkowski. kl. 8⁰, 396 S. Stuttgart, o. J., Union. M. 2. 50. (A. u. d. T.: Deutsche Nationallitteratur. Historisch-krit. Ausg. von Jos. Kürschner. Bd. 108.)

Molinier, Emile. Les Arts Mineurs en France sous le règne des derniers Valois (1515—1589). Leçon d'Ouverture: 16 décembre 1892. (Bulletin des musées, 4e année, t. IV, Nr. 1 u. 2, 1893, S. 38.)

Moureau, Adrien. La Société Vénitienne au XVIIIe siècle. (L'Art, tome LIV, 1893, II, S. 221 und 229.)

Moyen Age, Le: architecture, peinture, sculpture. Notice par L. Roger-Milès. Album comprenant 170 gravures. In-8⁰, 144 p. Bordeaux, imp. Gounouilhou. Paris, libr. J. Rouam et C.

Müntz, Eug. Les artistes byzantins dans l'Europe latine, du Ve au XVe siècle. (Revue de l'art chrétien, 5e série, tome IV, 1893, 3me livr., S. 181.)

Namias, Aug. Bibliografia del marchese Giuseppe Campori. 16⁰, 111 p. Modena, tip. lit. A Namias e C., 1893. L. 2. —. [1. Belle arti. 2. Arti minori . . . .]

Neuwirth, Jos. Das mittelalterliche Krakau und seine Beziehungen zur deutschen Kunst. (Allg. Zeitung, 1893, Nr. 283 ff., Beilage.)

— Zur Kritik der Kunstnachrichten des Geschichtsschreibers Franz von Prag. (Symbolae Pragenses. Festgabe der Deutschen Gesellschaft für Alterthumskunde in Prag zur 42. Versammlung deutscher Philologen in Wien 1893.)

Pater, Walter. The Renaissance: Studies in Art and Poetry. New ed. Cr. 8⁰, 266 p. Macmillan. 10/6.

Pératé, André. La résurrection de Lazare dans l'art chrétien primitif. (Mélanges G. B. De Rossi: recueil de travaux publiés par l'école française de Rome, 1892, Nr. 17.)

Perrin, Elie. L'archéologie religieuse en Franche-Comté (mémoire présenté au troisième congrès provincial de la Société bibliographique, à Besançon). In-8⁰, 15 p. Besançon, impr. Jacquin.

Raadt, J. Th. de. Notes sur quelques anciens artistes bruxellois peintres, orfèvres, brodeurs, tailleurs d'images, facteurs d'orgues, organistes, architectes. 8⁰, 12 p. Bruxelles, Vromant. fl. 1.—.

Ramírez, Rafael y Díaz de **Morales.** Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba. (Colección de documentos inéditos para la historia de España. Tomo CVII. Madrid, 1893.)

Roger-Milès, L. Beaux-arts. La Renaissance: architecture, peinture, sculpture. Notice par M. L. R.-M. In-8⁰, 23 p. et 140 grav. Bordeaux, impr. Gounouilhou. Paris, lib. Rouam et Ce.

Schlossar, Anton. Kunstgeschichtliches aus Oesterreich. (Blätter für literar. Unterhaltung, 1893, Nr. 19.)

Schlumberger, G. Les monuments et souvenirs français à l'étranger. I. Souvenirs et monuments de la Grèce française au Moyen-Age. (L'Ami des monuments et des arts, 7e année, t. VII, Nr. 35, 1893, S. 17; Nr. 36, 1893, S. 72.)

Scutellari, G. Cenni biografici intorno ai pittori, scultori ed architetti ferraresi dal 1750 fino ai giorni nostri (1892) per far seguito alle Vite del Baruffaldi. 8⁰, p. 45. Ferrara, tip. Sociale.

Sivers, B. Der heil. Bernward von Hildesheim als Bischof, Künstler und Sohn des heil. Benedict. (Studien u. Mittheil. aus dem Benedictiner- und dem Cistercienser-Orden, 14. Jahrg., 3. Heft.)

Stamminger, J. B. Würzburgs Kunstleben im 18. Jahrhundert. (Archiv des Histor. Vereines von Unterfranken und Aschaffenburg, 35. Bd.)

Stein, Henri. Recherches iconographiques sur Charles de France, duc de Berry, de Normandie et de Guyenne, frère de Louis XI. In-8⁰, 12 p. avec grav. et héliogravure. Paris, impr. Plon, Nourrit et Ce.

Strzygowski, Josef. Der Völkerwanderungsstil. (Preussische Jahrbücher, 73. Band, 3. Heft.)

Symonds, J. A. A Short History of the Renaissance in Italy. Taken from the Work of John Addington Symonds. 8⁰, 350 p. Smith, Elder and Co. 12/6.

Toscani, prof. Aless. Di Pietro Zani e dell' Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti: notizie raccolte e ordinate. 16⁰, 70 p. Urbino, tip. della Cappella, 1893. L. 1. —.

Uebersicht über die Leistungen der Deutschen Böhmens auf dem Gebiete der Wissenschaft, Kunst und Literatur im Jahre 1891. Hrsg. von der Gesellschaft zur Beförderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen. 8⁰. Prag, Selbstverlag, 1893. [S. 39—48: Kunstgeschichte.]

Universitäten, Die deutschen. Für die Universitätenausstellung in Chicago 1893 unter Mitwirkung zahlreicher Universitätslehrer hrsg. von Prof. W. Lexis. 2 Bde. gr. Lex.-8⁰. XII, 620 und VII, 406 S. Berlin, A. Asher & Co. M. 24.—. [Herm. Grimm: Kunstwissenschaft.]

Wiegand, F. Eine Wanderung durch die röm. Katakomben. 8⁰, 39 S. mit 5 Abbild. Leipzig, Deichert. M. —. 75.

Architektur.

Architectes, Les, par leurs œuvres' ouvrage rédigé sur les manuscrits de feu Al. Du Bois (de l'École polytechnique), architecte du gouvernement; par Elie Brault. 3 vol. in 8⁰ ornés de gravures. I. L'Antiquité, le Moyen-âge, la Renaissance italienne, VIII, 424 p.; II. la Renaissance française, le XVIIe siècle, l'Architecture rococo, 444 p.; III. Classiques et Romantiques, L'éclectisme prend la place du style absent, l'Architecture de fer, 521 p. Corbeil, impr. Crété. Paris, lib. Laurens.

Architectura. Orgaan van het genootschap Architectura et Amicitia. [Met technisch gedeelte.] Redactie: H. G. Jansen, G. A. Zeeman, W. Kromhout Czn., M. de Jongh en Paul J. de Jongh. [Redacteur voor het technisch gedeelte: J. A. van der Kloes.] 1e jaarg., 1893, Nr. 1. Maassluis, J. van der Endt & Zoon. (2 en 1—8) f⁰. per jaarg. fl. 7. —.

Architektur der Renaissance in Toscana. 22. bis 25. Lfg. München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissenschaft. à M. 50. —.

Architetti Luganesi dei secoli XV—XVI. (Boll. stor. della Svizzera italiana, anno XV, 1893, Nr. 9—10, S. 181.)

Arnone, Nic. Il duomo di Cosenza. 8⁰, p. 13. Siena, tip. s. Bernardino edit., 1893.

Aufleger, Otto u. K. **Trautmann.** Die reichen Zimmer der königlich. Residenz in München. Photogr. Aufnahmen von Archit. O. Aufleger. Mit geschichtl. Einleitung von K. Trautmann. (Süddeutsche Architektur und Ornamentik im 18. Jahrh. VII. u. VIII. Bd.) gr.-f⁰. 60 Lichtdr.-Tafeln mit 12 S. Text. München, L. Werner. M. 60. —.

Auvray, L. La Halle aux draps, dite de Malines, et la Halle aux cuirs sous Louis XI. (Bull. de la soc. de l'hist. de Paris, 3.)

Baptisterium, Das, von Concordia. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 7.)

Baumgärtel. Zur Geschichte d. Michaeliskirche in Bautzen. (Neues Lausitzisches Magazin, 69. Bd., 2. Heft.)

Behr, A. v. Der Schlossthurm in Wolfenbüttel. (Blätter f. Arch. u. Kunsthandwerk, 1893, 11.)

— Die Marienkirche in Wolfenbüttel. (Blätter f. Arch. u. Kunsthandw., 1893, 8.)

Beltrami, Luca. La campana dalle otto finestre nella basilica di s. Andrea in Mantova. 8⁰, fig., p. 11. Milano, tip. Bortolotti dei fratelli Rivara, 1893. [Extr. dall: Archiv. stor. lombardo, anno XX, 1893, fasc. 1.]

— La chiesa di Santa Maria delle Grazie in Milano. (Archivio storico dell' arte, anno VI, 1893, fasc. 4.)

— Sul restauro al rivestimento marmoreo dei piloni nel duomo di Milano: relazione della commissione ministeriale. 4⁰, fig., p. 95. Milano, tip. Bernardoni di C. Rebeschini e C., 1893.

Benouville, Pierre et Philippe **Lauzun.** L'Abbaye de Flaran. (L'Ami des Monuments et des Arts, 7e année, t. VII, Nr. 39, S. 278.)

Bernard. La basilique primatiale de Saint-Trophime d'Arles: par M. l'abbé B., archiprêtre d'Arles. I: la basilique primitive. In-8⁰, 454 p. Aix, impr. Nicot.

Bertolotti, A. Nuovi documenti intorno all' architetto Antonio Sangallo ed alla sua famiglia. Roma, tip. delle Scienze matematiche e fisiche, 1892, 8⁰, p. 32. [Estr. dal giornale: Il Buonarroti, serie III, vol. IV, quaderni 7—9.]

Bie, O. Architektur als Ausdruck. (Der Kunstwart, 1893, 20.)

Bonucci, Ildebrando. La scala del palazzo dei priori a Perugia. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 12.)

Bühlmann, Archit. Prof. J. Die Architektur d. classischen Alterthums und der Renaissance. 2. Aufl. (3 Abtheilgn. in 21 Lfgn.) 1.—6. Lfg. (Die Säulenordnungen. 6 Lfgn.) 29 Bl. in Stahlst. mit 16 Bl. Text. Stuttgart, Ebner & Seubert. à Lfg. M. 2 —. (1. Abth. kplt. in Mappe: M. 12. —.) 7.—12. Lfg.: Bogenstellungen. — Thüren u. Fenster. Façaden-Entwickelung. (In 6 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. 5 Bl. in Stahlst. mit 3 Bl. Text. à Lfg. M. 2. —.

Brune, l'abbé. L'architecture religieuse dans le Jura. In 8⁰, 15 p. avec figures. Angers, impr. et lib. Burdin et Ce. Paris, libr. Leroux. [Extr. du Bulletin archéologique du comité des travaux histor. et scient. (Nr 3. 1892).]

C. N. Chateau de Fontainebleau. Souvenir de la visite des Amis des Monuments et des Arts: Observations sur les rapports existant entre les constructions actuelles de Fontainebleau et celles du temps de Du Cerceau. (L'Ami des Monuments et des Arts. 7e année, t. VII, Nr. 35, 1893, S. 45.)

Carini, Isidoro, Le Basiliche Cristiane. (L'Arcadia, anno V, N⁰ 3, Marzo 1893.)

Carstanjen, Frdr. Ulrich von Ensingen. Ein Beitrag zur Geschichte der Gothik in Deutschland. Lex.-8⁰, XIV, 137 S. mit 17 Fig. und 13 Taf. München, Th. Ackermann. M. 6. —.

Cavagna Sangiuliano, Ant. La chiesa di s. Marcello in Montalino, sua conservazione nell' elenco dei monumenti nazionali; relazione (Commissione conservatrice dei monumenti della provincia di Pavia). Pavia, tip. del Corriere ticinese, 1893, 4⁰, p. 16.

Cavagna Sangiuliano, Ant. La basilica di s. Marcello in Montalino. Pavia, tip. fratelli Fusi, 1893, 8⁰, p. 25 con tre tavole. [Estr. dal: Boll. storico pavese, anno I, fasc. 1, 31 marzo 1893.]

Clausse, Gustave. Les mouvements du christianisme au moyen-âge. Basiliques et mosaïques chrétiennes. Italie, Sicile. Ouvrage illustré de 200 dessins d'après des documents certains ou d'après nature. 2 vol. In-8⁰, t. 1, VIII, 484 p.; t. 2, 541 p. Evreux, imp. Hérissey. Paris, lib. Leroux.

Clemen, Paul. Tyroler Burgen. I. II. III. (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., N. F., XIX. Bd., 1893, 1., 2. u. 3. Heft.)

Cloquet, L. L'architecture lombarde et ses rapports avec l'école de Tournai. (Revue de l'Art chrétien, 5e série, tome IV, 1893, 3me livr., S. 216.)

— La charpenterie, considérée comme facteur dans la genèse du gothique. (Revue de l'Art chrétien, 5e série, tome IV, 1893, 2me livr., S. 232.)

— Maisons flamandes. (Revue de l'Art chrétien, 5e série, tome IV, 1893, 4me livr., S. 288.)

Corroyer, E. Notes sur les défenses extérieures du Mont Saint-Michel. (L'Ami des Monuments et des Arts, 7e année, t. VII, Nr. 35, 1893, S. 13; Nr. 36, 1893, S. 69.)

— Notes sur le Mont Saint-Michel. (L'Ami des Monuments et des Arts, 7e année, t. VII, Nr. 39, 1893, S. 254.)

Covoni, P. F. Il casino di S. Marco costruito dal Buontalenti ai tempi Medicei. 8⁰, p. 28. Firenze, Loescher e Seeber. L. 1. —.

Črnologar, Konrad. Die Pfarrkirche U. L. F. zu St. Martin. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XIX. Bd., 1893, 3. Heft.)

— Die Pfarrkirche zu St. Martin bei Littai. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XIX. Bd., 1893, 1. Heft.)

— Die Pfarrkirche zu Treffen (Trbnye) in Unter-Krain. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XIX. Bd., 1893, 2. Heft.)

Crowther, J. S. Architectural History of the Cathedral Church of Manchester, Dedicated to St. Mary, St. George and St. Denys. With Illusts. Edit. by Frank Renaud. J. E. Cornish (Manchester) 42/.

Degani, Canonico Ernesto. Il battisterio di Concordia-Sagittaria. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 11.)

Dehli, Archit. A. Architektonische und ornamentale Details hervorragender Bauwerke Italiens im byzantinischen Styl. Mit genauer Angabe der Massverhältnisse. I. u. II. Serie. f⁰ (à 50 photolith. Taf.) Berlin, Hessling & Spielmeyer. In Mappe à M. 40. —.

Deininger. Das Kirchlein S. Ermete im Dorfe Calceranica am Lago di Caldonazzo. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XIX. Bd., 1893, 2. Heft, S. 131.)

Deny, Eug. Jardins et parcs publics. Histoire générale des jardins; les Maîtres de l'école moderne et leurs principales créations; le Style paysager; Exposé de ses principes et de son application; par E. D., architecte paysagiste, président du comité de l'art des jardins à la Société nationale d'horticulture de France. In-4⁰, 135 p. avec grav., portraits et photographie. Paris, imp. Alcan-Lévy.

Dietrichson, L. Die norwegische Holzbaukunst und die Bauten des deutschen Kaisers zu Rominten. (Allg. Ztg., 1893, Nr. 234, Beil.)

Dietrichson, Prof. Dr. L. u. Archit. H. **Munthe.** Die Holzbaukunst Norwegens in Vergangen-

heit u. Gegenwart. Mit 1 Uebersichtskarte u. 31 Taf. nach alten Denkmälern u. nach Ausführungen v. H. E. Schirmer, G. Bull, Thrap, Meyer, B. Lange, v. Hanno sen. u. H Munthe, sowie über 220 Textabbildgn. gr.-f⁰, XII, 128 S. Berlin, Schuster & Bufleb. Kart. M. 45. —.

Dohna, Siegmar Graf. Kurfürstl. Schlösser in der Mark Brandenburg. III. Thl. Das königl. Schloss in Berlin. Lex.-8⁰, 162 S. mit eingedr. Abbildgn. und 21 Taf. Berlin, A. Duncker. In Leinw.-Futteral (à) M. 20. —.

Ebe, Archit. Gust. Die Schmuckformen der Denkmalsbauten aus allen Stilepochen seit der griechischen Antike. (In 8 Thln.) I. und II. Thl.: Antike u. altchristl. Zeit., gr. 4⁰, 50 S. mit 33 Abbildgn., 3 Lichtdr.- u. 1 Farbentaf. Berlin, G. Siemens. M. 6. 40. III. Thl.: Die roman. Epoche, gr. 4⁰ S. 51—138 mit 86 Abbildgn. u. 2 Farbentaf. M. 14. —.

Effmann, W. Die alten Theile der Pfarrkirche zu Oberdollendorf. Mit 10 Abbildgn. (Zeitschrift f. christl.Kunst, VI. Jahrg., 1893, H. 9.)

Ernten, Neueste, auf dem Gebiete der Baugeschichte. (Deutsche Bauztg., 3. Juni 1893.)

Errera, Carlo. Ancora sugli avanzi di architettura medioevale in Santa Maria Maggiore. (Archivio storico dell' arte, anno VI, 1893, fasc. 4.)

— Avanzi di architettura medioevale in Santa Maria Maggiore (Valle Vigezzo). (Archivio storico dell' arte, anno VI, 1893, fasc. 3.)

Exposition de dessins et aquarelles d'architectes, exposés à l'École des Beaux-Arts, concernant la peinture décorative en France du XIe au XVIe siècles. (L'Ami des Monuments et des Arts, 7e année, t. VII, Nr. 37, 1893, S. 174.)

Fabriczy, C. de. Il libro di schizzi d'un pittore olandese nel Museo di Stuttgart. (Archivio storico dell' arte, anno VI, 1893, fasc. 2.)

Fischer, G. A. Schloss Burg a. d. Wupper, die Burgen des Mittelalters und das Leben auf denselben. In Wort und Bild dargestellt, gr. 8⁰, IV, 51 S. Düsseldorf. Barmen, Selbstverlag. M. 2. —.

Fontana, Paolo. Il Brunelleschi e l'architettura classica. (Archivio storico dell' arte, anno VI, 1893. fasc. 4.)

Grouchy, de. Dôme et orgues des Invalides. (Bull. de la soc. de l'hist. de Paris, 3.)

Gurlitt, Cornelius. Protestantischer Kirchenbau. Antrittsrede gehalten an der königl. technischen Hochschule zu Dresden. (Die Gegenwart, 43. Bd., Nr. 20.)

Hann, Dr. Fr. G. Die gothische Kirchenbaukunst in Kärnten. Progr. gr. 8⁰, 20 S. Klagenfurt (F. v. Kleinmayr). M. 1. —.

— Die gothische Kirchenbaukunst in Kärnten. (Xenia Austriaca. Festschrift der österreich. Mittelschulen zur 42. Versammlung deutscher Philologen in Wien, I. Bd., Abth. IV.)

Hardy. A propos de la cathédrale d'Albi. (L'Ami des Monuments et des Arts, 7e année, t. VII, Nr. 37, 1893, S. 173.)

Hart, D. M. The royal palace of Madrid. (Art Journ., 1893, Aug.)

Hasak, Landbauinsp. M. Die Predigtkirche im Mittelalter. [Aus: „Zeitschr. f. Bauwesen."] Gr. 8⁰, 36 S. Berlin, W. Ernst & Sohn. M. 2. —.

Hauser, A. Die Restaurirung der Kirche Unserer Lieben Frau zu den Schotten in Wien und das Monument für Herzog Heinrich Jasomirgott. Mit 2 Taf. Wien, Verlag des Stiftes Schotten, 1893, gr. 8⁰, 27 S.

Hauser, A. Die Schottenkirche in Wien. (Wiener Ztg., 1893, Nr. 54 ff.)

Helbig, Jules. La décoration polychrome de l'Architecture I. (Revue de l'Art chrétien, 5e série, t. IV, 1893, 6me livr., S. 448.)

Hermann, J. Die Restaurierungsarbeiten am St. Stephansdome in Wien. (Zeitschr. des Oesterr. Ingenieur- und Architekten-Vereines 1893, 14.)

Humann, Georg. Zur Geschichte der Kreuzaltäre. (Zeitschr. f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 3.)

Ilg, A. Leben u. Wirken des Wiener Archit. Johann Lucas v. Hildebrand. 2 Vorträge, gehalten am 16. u. 23. März. (Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., VIII. Jahrg., Heft 5, 1893, S. 379.)

Joigny, Adrien. Histoire des ordres dans l'architecture. In-8⁰ à 2 col., IX, 228 p. avec gravures. Corbeil, impr. Crété. Paris, libr. Dujardin et Cie. (1892.) [Extr. de l'Encyclopédie de l'architecture et de la construction.]

Junghaendel, Archit. Max. Die Baukunst Spaniens in ihren hervorragendsten Werken dargestellt. Text von Corn. Gurlitt. 7. u. 8. (Schluss)-Lfg., gr.-f⁰, 45 Lichtdr.- u. 2 farb. Taf. mit Text IV u. S. 29—36. Dresden, Gilbert. In Halbleinw.-Mappen à M. 25. —; 2 Halbldr.-Mappen zu den 2 Bdn. à M. 15. —.

Kirchenbau, Der, des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart. Hrsg. v. der Vereinigung Berliner Architekten. Mit 1041 Grundrissen, Durchschnitten und Ansichten. Lex.-8⁰, VII, 559 S., Berlin, E. Toeche in Komm. M. 30. —; geb. in Leinw. M. 32. —.

Klette, Archit. Lehr. R. Die Entwicklungsgeschichte der Architektur. Neue (Titel-)Ausgabe, gr. 8⁰, IV, 269 S. mit 200 Abbildgn. Fulda, J. J. Arnd (1881). Mk. 4. —.

Koch, Oberlandbaumstr. Dr. F. E. Ein Giebelhaus der Frührenaissance in Güstrow. (Jahrb. d. Vereins für mecklenburg. Geschichte, 58).

— Entwicklungsgeschichte der Baukunst unter vorzugsweiser Berücksicht. der deutschen Kunst, gemeinfasslich dargestellt an der Hand der polit. Geschichte der Völker. gr. 8⁰, XIV, 144 S. mit 85 Illustr. Güstrow, Opitz & Co. Geb. in Leinw. M. 4. —.

— Zur Baugeschichte des Schlosses zu Rossewitz. (Jahrb. des Vereins f. mecklenburg. Geschichte, 58.)

L. C. L'église et le cloître de Cadouin (Dordogne). (Revue de l'Art chrétien, 5e série, t. IV, 1893, 5me livr., S. 400.)

Lambert, André und Ed. **Stahl.** Motive der deutschen Architekt. d. 16., 17. u. 18. Jahrh. in historischer Anordnung. Mit Text von H. E. v. Berlepsch. 2. Abth. Barock und Rokoko. 1650—1800. 100 Taf. nebst einer histor. Einleitg. u. erläut. Text. 18 Lfgn. gr.-f⁰, IV, LIV S. illustr. Text. Stuttgart, J. Engelhorn. à M. 2. 75.

Leidich, Reg.-Baumstr. M. Die Abts-Capelle u. d. Capitelsaal d. ehemaligen Cistercienser-Klosters Pforta. [Aus: „Zeitschr. für Bauwesen."] f⁰, 5 S. mit 11 Abbildgn. u. 3 Kpfrtaf. Berlin, W. Ernst & Sohn. Kart. M. 6. —.

Lemonnier, Henry. Les châteaux de Louis XIII, de Richelieu, de Fouquet. (L'Ami des Monuments et des Arts, 7e année, t. VII, Nr. 37, 1893, S. 183.)

Leone, Camillo. Vercelli, — La chiesa di San Michele e il suo vetusto campanile. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 17.)

Leroi, Paul. Vandalisme. Le Palais des Beaux-Arts de Lille. (L'Art, t. LIV, 1893, I, S. 48.)

Lessing, Prof. Otto. Schloss Ansbach. Barock- und Roccoco-Dekorationen aus dem 18. Jahrh. 100 Lichtdr.-Taf. mit erläut. Vorwort vom Hrsg. gr.-f⁰, 2 Bl. Text. Berlin, W. Schultz-Engelhard Sep.-Cto. In Mappe M. 100. —; Leinw.-Mappe dazu M. 6. 50.

Leybold, Baur. Ludw. Das Rathhaus der Stadt Augsburg, erbaut 1615—1620 v. Stadtbaumstr. Elias Holl. Mit kurzem histor. Text v. Archiv. Dr. Adph. Buff. 93 Taf. 2. (Titel-)Aufl. gr.-f⁰, 5 S. Text. Berlin (1886—1888), Hessling & Spielmeyer. In Mappe M. 64. —.

Loftie, W. J. Inigo Jones and Wren; or, The Rise and Decline of Modern Architecture in England. 4⁰, p. 280. Rivington, Percival and Co. 16/.

Luntz, V. Die Restaurirungsarbeiten an der Kirche Maria am Gestade in Wien. (Zeitschr. des Oesterr. Ingenieur- u. Architektenvereines, 1893, Nr. 8.)

Luszczkiewicz, L. Die Ueberreste des Herburtschen Schlosses bei Dobromil. (Anzeiger d. Akademie d. Wissensch. in Krakau, 1893, Juli.)

— Polychromie der kleinen Holzkirche in Debno bei Neumark. (Anzeiger d. Akademie d. Wissenschaften in Krakau, 1893, Juli.)

Marsy, Comte de. L'archéologie monumentale au Salon des Champs-Élysées, en 1892. (Bull. monumental, 1893, No. 1, S. 46.)

— L'archéologie monumentale à l'exposition des Champs-Élysées, en 1893. (Bull. monumental, 1893, Nr. 4, S. 385.)

Matthaei, Adelbert. Baugeschichtl. Wanderungen durch Giessens Umgebung. (Mittheil. des Oberhess. Gesch.-Ver., N. F., IV.)

— Beiträge zur Baugeschichte der Cistercienser Frankreichs und Deutschlands mit bes. Berücksichtigung der Abteikirche zu Arnsburg in d. Wetterau . . . „(Mit 8 Taf. u. mehr. Abb. im Text.)" [Ohne d. Taf.] Darmstadt, A. Bergsträsser, 1893, 4 Bl., 67 S., 8⁰. [Giessen. Phil. Fak., Hab.-Schr. v. 1893.]

— Beiträge zur Baugeschichte der Cistercienser Frankreichs u. Deutschlands mit bes. Berücksicht. der Abteikirche zu Arnsberg in der Wetterau. Lex.-8⁰, VII, 67 S. mit Abbildgn. Darmstadt, A. Bergsträsser, Verl. M. 2. —.

Merkel, C. Geschichtliches über das Steinmetzgewerbe. (Der österr.-ung. Bildhauer u. Steinmetz, 1893, 20.)

Meyborg, R. Zur Geschichte der Thore u. der Thüren. [In dänischer Sprache.] (Tidskr. f. Kunstind., 6.)

Meyer, Alfred G. Die Colleoni-Capelle zu Bergamo. Vortrag. (Sitzungsbericht VI, 1893, der Berliner kunstgeschichtl. Gesellschaft.)

Meyer-Schwartau, Stadtbaur. Wilh. Der Dom zu Speier u. verwandte Bauten (die Dome zu Mainz u. Worms, die Abteikirchen zu Limburg a. Hardt, Hersfeld u. Kauffungen etc.). Aufgenommen und dargestellt. Mit 32 Taf. u. zahlreichen in den Text gedr. Abbildgn. f⁰, X, 170 S. Berlin, J. Springer. Kart. M. 50. —.

Momméja, J. Du rôle des moines dans l'architecture du moyen-âge. Analyse de la conférence faite par M. Anthyme Saint-Paul, en séance publique de la Société archéol. de Tarn-et-Garonne, le 19 mars 1892. 8⁰, 23 p. Montauban, impr. Forestié.

Neumann, W. Der Apostel- oder Kaiserchor. (Wiener Dombauvereins-Bl., II. Serie, 22, 23.)

— Der Priesterchor in St. Stephan. Der Hochaltar. (Wiener Dombauvereins-Bl., II. Serie, 26, 27.)

Neuwirth, Jos. Der Baubeginn der Frohnleichnams- und Barbarakirche zu Kuttenberg. (Mittheil. d. Vereins f. Geschichte d. Deutschen in Böhmen, 31. Jahrg., Nr. 4.)

Neuwirth, Jos. Studien zur Geschichte d. Gothik in Böhmen. I. Der Bau der Stadtkirche in Brüx von 1517 bis 1532. [„Aus Mittheil. d. Vereins f. d. Gesch. d. Deutschen in Böhmen."] gr. 8⁰, 80 S. mit 2 Grundrissen. M. 1. 50. II. Der Baubeginn der Frohnleichnams- und Barbarakirche in Kuttenberg. [Aus: „Mittheil. d. Vereins f. Geschichte d. Deutschen in Böhmen."] gr. 8⁰, 38 S. Prag, (H. Dominicus). M. 1. —.

Normand, Charles. Projet de destruction du portail de la cathédrale de Metz, proposé au roi de Prusse Guillaume II. (L'Ami des Monuments et des Arts, 7ᵉ année, t. VII, Nr. 38, 1893, S. 236.)

Orioli, dott. Pa. Arte ed inscrizioni nella basilica di L. B. Alberti fiorentino o S. Andrea in Mantova. 8⁰, VIII, p. 83. Mantova, tip. Aldo Manuzio, 1892.

Paspates, Dr. A. G. The Great Palace of Constantinople. Trans. from the Greek by William Metcalfe. With Map. Cr. 8⁰, p. 380. Gardner (Paisley) 7/6.

Pennington, Arthur Robert. The Church in Italy. With Maps. (The National Churches.) Cr. 8⁰, VIII, p. 499. Gardner, Darton and Cie. 6.

Perry, J. T. The Chronology of Mediaeval and Renaissance Architecture: A Date Book of Architectural Art from the Building of the Ancient Basilica of St. Peter's, to the Consecration of the Present Church. 8⁰, p. 310. Murray.

Pippich, Emanuel. Gesammelte Daten im Laufe d. J. 1891 über einige hervorragende Baudenkmale im nordöstlichen Böhmen. I. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XIX. Bd., 1893, 2. Heft.)

Pirenne, H. La porte d'Hagerue à Arras. (Messager des sciences historiques, année 1893, Gand, Iʳᵉ livr., S. 1.)

Presutti, G. Castel Sant' Angelo, via Alessandrina e adiacenze. (Archivio storico dell' arte, anno VI, 1893, fasc. 4.)

Prickmayer, Fr. „Das Residenz-Neugebäude". Beitrag zur salzburgischen Bau- und Kunstgeschichte. (Mittheil. d. Gesellschaft f. Salzburger Landeskunde, XXXIII, Vereinsjahr 1893, 2. Heft, S. 169.)

Prokop, August. Das ehemalige Cistercienserstift Welehrad (Mähren). I. II. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XIX. Bd., 1893, 1. u. 3. Heft.).

— Die Burg Buchlau in Mähren. (Allgem. Bau-Ztg., 1893, 8, 9.)

Richter, Johannes. Das Schloss zu Offenbach am Main. Mit Abbildgn. (Zeitschr. f. bildende Kunst, N. F., IV. Jahrg., 1893, S. 217.)

Rubbiani, Alf. La facciata australe del s. Francesco: progetto di ristauro. Bologna, tip. Cenerelli, 1893, 4⁰, p. 8, con tavola.

Rückwardt, Hofphotogr. Archit. Herm. Details aus dem königl. Schlosse zu Berlin. Portale, Thüren, Deckenstücke, Gesimse, Kapitäle, Pilaster, Supporten, Kamine, Konsoltische, Guéridons, Füllgn., Figuren, Bekrönungen, Reliefs, Paneele, Bekränzgn. u. Innenansichten. Photogr. Aufnahmen in Lichtdr. gr.-f⁰, 48 Taf. Berlin, Hessling & Spielmeyer. In Mappe M. 72. —.

Sant' Ambrogio, Diego. Intorno alla basilica di S. Ambrogio. Milano 1893.

Sarlo, Franc. Recenti studi sul Campanile del Duomo di Trani. (Arte e Storia, anno XI, 1893, Nr. 13.)

Schnerich, A. Die Loggia in Maria-Saal. (Carinthia I., 1893, 2.)

Seitz, Archit. Fritz. San Francesco in Rimini. [Aus: „Zeitschr. f. Bauwesen."] gr.-f⁰, 10 S. mit 2 Abbildgn. u. 5 Kpfrtaf. Berlin, W. Ernst & Sohn. Kart. M. 12. —.

Sellier, C. Curiosités du vieux Montmartre (les fontaines, Montmartre vignoble). 18⁰, p. 47. Paris, impr. Kugelmann. [Extr. de l'Aurore du XVIIIe du 8 Avril au 20 Mai 1893.]

Spiers, R. Phene. The Orders of Architecture: Greek, Roman and Italian. 2nd ed., with Four Additional Plates. One of which has been Especially Prepared for this Work. f⁰. Batsford. 10/6.

Sponsel, Direct.-Assist. Dr. Jean Louis. Die Frauenkirche zu Dresden. Geschichte ihrer Entstehung von Geo. Bähr's frühesten Entwürfen an bis zur Vollendung nach dem Tode des Erbauers. 4 Lfgn., f⁰, VI, 122 S. mit 25 Lichtdruck-Taf. Dresden, W. Baensch. M. 30. —.

Stehlin, K. Zur Baugeschichte des Klosters Einsiedeln. (Anzeiger f. Schweiz. Alterthumskunde, 26. Jahrg. 1893, S. 189.)

Stehlin-Burckhardt, Archit. J. J. Architekton. Mittheil. aus Basel. f⁰, 92 S. mit Abbildgn. u. 84 Taf. Stuttgart, K. Wittwer's Verl. Geb. in Halbfrz. M. 60. —.

Stein, Fr. Kulm und die Plassenburg in alter u. neuer Zeit. I. Lfg. gr. 8⁰, S. 1—64 mit 1 Bildniss. Kulmbach, Rehm. M. —. 80.

Strzygowski, Jos. Byzantinische Denkmäler. II. Die byzantinischen Wasserbehälter in Konstantinopel. Beiträge zur Geschichte der byzantin. Baukunst u. zur Topographie von Konstantinopel v. Prof. DD. Phpp. Forchheimer und Jos. Strzygowski. Mit 152 Aufnahmen in 40 Tafelgruppen u. 31 Textillustr. gr. 4⁰, VII, 270 S. Wien, Gerold & Co. in Komm. M. 20. —.

Stummel, Friedr. Die Dekoration der Sainte-Chapelle und der Notre-Dame-Kirche zu Paris. (Zeitschr. f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, H. 1.)

Tadra, Ferd. Zur Baugeschichte der St. Georgskirche in Prag. (Studien u. Mittheil. aus dem Benedictiner- und dem Cistercienser-Orden, 14. Jahrg., 3. Heft.)

Tegninger af ældre nordisk Architektur. Med Tilskud fra Kultusministeriet udgivne af V. J. Mørk-Hansen, V. Koch og E. Schiødte. Anden Samling. Fjerde Rækkes 6te Hefte. 4 Sider og 3 fototyp. Blade i Folio. Hagerup. 1 Kr. (Anden Samling kplt. 32 Kr.) — Tredie Samling. Første Rækkes 1ste Hefte. 3 Blade i Folio. 1 Kr. — Tredie Samling. Første Række. 2 det og 3 die Hefte. Hvert 3 Blade i Folio. à 1 Kr.

Triger, Robert. La maison dite de la Reine Bérengère, au Mans. Avec une planche et six figures. (Bull. monumental, 1893, Nr. 1, S. 6.)

Uhde, C. Baudenkmäler in Grossbritannien. 5. Lfg. Berlin, Wasmuth. M. 25. —.

Untergasser, Fr. J. Die Pfarrkirche von Gais im Pusterthale. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XIX. Bd., 1893, 2. Heft.)

Vachez, A. Les châteaux hist. du Roannais. Chenevoux. Notice hist. et archéol. 4⁰, 33 p. et 6 grav., dont 5 hors texte. Roanne, impr. Miquel.

Valleton, J. A propos de la cathédrale d'Albi. (L'Ami des Monuments et des Arts, 7e année, t. VII, Nr. 37, 1893, S. 164.)

Varenbergh, Emile. La Maison des Bateliers à Gand. (Messager des sciences historiques, année 1893, Gand, 2e livr., S. 129.)

Velthurns, Schloss, (Süd-Tirol) u. seine architektonischen Schätze. f⁰, 16 Lichtdr.-Taf. Berlin, Schuster & Bufleb. In Mappe M. 15. —.

Viollet-le-Duc, E. E. De la décoration appliquée aux édifices. 3e édition. 4⁰, 64 p. avec grav. Paris, Pierson et Co. [Biblioth. internationale de l'Art.]

Völkel, Richard. Der alte Dom zu Olmüz. (Mittheil. d. k. k. Cent.-Comm., N. F., XIX. Bd., 1893, 1. Heft.)

Wastler, Joseph. Die Verwelschung der Baumeisterzunft in Graz im 17. Jahrh. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XIX. Bd., 1893, 3. Heft.)

Wichl, A. Zwei Thürme der alten Stadtmauern in Prag. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XIX. Bd., 1893, 3. Heft.)

Winckelmann, Otto. Der Erbauer des alten Strassburger Rathhauses (Hôtel du commerce). (Zeitschr. für die Geschichte des Oberrheins, N. F., VIII. Bd., 4 Heft.)

Zeller-Werdmüller, H. Mittelalterliche Burganlagen der Ostschweiz. (Mittheil. der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. XXIII, Heft 5, 1893.)

Sculptur.

A. W. Der Markuslöwe in Venedig. (Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg. 1893, Nr. 26 u. 27.)

Arnone, Nicola. Le regie tombe del Duomo di Cosenza. (Archivio storico per le province Napoletane, anno XVIII, 1893, fasc. 2, S. 380.)

B. P. Christophe Auldre, imagier de Saint-Germain-en-Laye (1542). (La Chronique des arts, 1893, Nr. 30.)

— Nouveaux documents sur Claux de Werve, imagier des ducs de Bourgogne. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 24.)

— Pierre Bourdon (Bordoni). „Valet de chambre et premier sculpteur du roi" (1663—1665). (La Chronique des arts, 1893, Nr. 17.)

Bach, Max. Die Grabdenkmale u. Todtenschilde des Münsters zu Ulm. (Württemberg. Vierteljahrshefte f. Landesgeschichte, N. F., II. Jahrg., 1. u. 2. Heft.)

Barbier de Montault, X. Avorio bizantino, della fine dell' XI secolo, nel Museo cristiano del Vaticano. (Archivio storico. dell' arte, anno VI, 1893, fasc. 4.)

Baur, Karl. Der Hochaltar und das Gestühl im Chor der Klosterkirche zu Blaubeuren. 20 Photographiedr.-Blätter von C. Ebner in Stuttgart, mit einleit. Text, bearb. von Maler Max Bach. (In 5 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. 4 Bl. mit 2 S. Text. Blaubeuren, Fr. Mangold. M. 2. 50.

Berthier, J. J. Le Diable de St. Théodule, statue en bois. (Fribourg artist., 1893, 3.)

Bildsäulen, Aufgefundene [in Liegnitz]. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., VIII. Jahrg., Nr. 96, S. 548.)

Bode, W. Die italienische Plastik. (Handbücher der königl. Museen zu Berlin. Mit Abbildgn. [1. Bd.]) 2. Aufl. gr. 8⁰. 188 S. mit 86 Abbild. Berlin, W. Spemann. M. 1. 25; geb. M. 1. 50.

— Una tavola in bronzo di Andrea del Verrocchio rappresentante la Deposizione nella chiesa del Carmine in Venezia. (Archivio storico dell' arte, anno VI, 1893, fasc. 2.)

Bötticher, v. Grabsteine und Epitaphien in der Kirche zu Göda. (Neues Lausitzer Magazin, 68. Bd., 2.)

Bonanni, avv. Teodoro. Delle zecca e monete aquilane e degli artisti ed operai addetti all' officina. 8⁰, 17 p. Aquila, stab. tip. di R. Grossi,

1893. [Estr. dal periodico di Firenze: Arte e Storia, anno XI, 1892, Nr. 26 e 27.]

Bougenot. La tombe d'Etienne de Sainte-Croix et l'église cathédrale de Chalon au XIVe siècle. In-0, 8 p. et planche. Angers, imp. Burdin et Ce. Paris, lib. Leroux. [Extr. du Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques, Nr. 3, 1892.]

Br. Günther von Bünau. (Der Sammler, Berlin, XV, 1893, Nr. 15.)

C. Da Borgo S. Sepolcro. Un altare Robbiano. (Arte e Storia, anno XII, 1839, Nr. 16.)

Cappelletti, Medarse. Di Matteo Civitali, scultore e architetto lucchese. 8⁰, fig., 92 p., con ritratto. Lucca, tip. edit. Baroni, 1893. L. 1. 50.

Carnesecchi, Carlo. Il ritratto di Michelangiolo. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 23.)

Carocci, G. La base del Perseo di Benvenuto Cellini. (Arte ital. decor. e ind., II, 7.)

Carotti, G. Base triangolare figurata, ora nel Museo archeol. di Milano. (Arte ital. decor. e ind., II, 8.)

— Monumento a Lancino Curzio, ora nel Museo archeologico di Milano. (Arte ital. decor. e ind., II, 3.)

Catalogo cronologico degli scultori e degli incisori bellunesi. 4⁰, 12 p. Belluno, tip. Deliberali, 1892. (Per le nozze di Galeazzo Monti con Teresina Crocini.)

Chavannes, E. La sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han. 4⁰, XL, 95 p. et planches. Paris, Leroux.

Clément-Simon, G. Les Duhamel, sculpteurs tullois du XVII siècle. In-8⁰, 28 p. Caen, impr. et libr. Delesques. (1892.) [Extr. du Compte rendu du 57e congrès archéologique de France, tenu en 1890 à Brive.]

Courajod, Louis. Ecole du Louvre. 1892—1893. Cours d'histoire de la sculpture du moyen-âge, de la Renaissance et des temps modernes. Les origines de l'art gothique (premiers temps romans), leçon d'ouverture. In-8⁰, 31 p. Le Puy-en-Velay, impr. Marchessou fils. Paris, lib. Leroux. (1892.) [Extr. du Bulletin des musées, nov.-déc. 1892.]

— Ecole du Louvre. Cours d'historie de la sculpture. Fragments de la leçon professée le 14 décembre 1892. In-8⁰, 12 p. Chalon-sur-Saône, impr. Marceau. Paris, lib. Bouillon. [Extr. du Moyen-âge, de févr. 1893.]

Cozza-Luzi, J. Sopra un antico stampo di Agnus Dei. Mit Textbild. (Römische Quartalschrift f. christl. Alterthumskunde, VII. Jahrg., 1893, Heft 3, S. 263.)

Delignières, Emile. Statuette de la Vierge, conservée à Eu et rétable de Mouchy-lès-Eu. (L'Ami des monuments et des arts, 7e année, t. VII, Nr. 38, 1893, S. 235.)

Demetrykiewicz. Das Renaissance-Grabmal der Gräfin Barbara Tarnowska in der Domkirche von Tarnów. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XIX. Bd., 1893, 1. Heft, S. 72.)

Destrée, Joseph. Ein Altarschrein der Brüsseler Schule. Mit Abbildung. (Zeitschr. f. christliche Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 6.)

Diesbach, M. de. Tombeau de Conrad de Maggenberg. (Fribourg artist., 1893, 3.)

Donner, Georg Raphael. Gedenkschrift zum 200. Jahrestage der Geburt des grossen österreich. Bildhauers 24. Mai 1693—24. Mai 1893. Hrsg. von der Genossenschaft der bild. Künstler Wiens. hoch 4⁰. VIII, 67 S. mit 25 Textbildern, 1 Bildniss und 1 Heliograv. Wien. (Leipzig, Literar. Anstalt, A. Schulze.) Kart. M. 5. —.

Donner-Jubiläumsfeier. (Mittheilungen des k. k. Oesterreichischen Museums, N. F., VIII. Jahrg., Heft 6, 1893, S. 407.)

Duranti La Calade, M. de. La sépulture de Peirasc dans l'église Sainte-Madeleine d'Aix. Notes et Recherches. 8⁰, 44 p. et grav. Aix, Mekaire. fr. 1. —. [Docum. sur l'hist. de Provence, fasc. 9 et 10.]

Ehrhard, Alb. Die altchristliche Prachtthüre der Basilica St. Sabina in Rom. Eine archäologische Untersuchung. (Aus: „Der Katholik.") gr. 8⁰, 28 S. mit einem Lichtdr. Strassburg, B. Herder. M. —. 50.

Engel, Bernh. und Reinh. v. **Hanstein.** Danzigs mittelalterliche Grabsteine. (Abhandlungen zur Landeskunde der Prov. Westpreussen, hrsg. von der Provinzial-Commission zur Verwaltung der westpreuss. Provinzial-Museen, IV. Heft.) gr. 8⁰, VI, 36 S. mit 50 Abbild. u. 4 Taf. Danzig, Th. Bertling in Komm. M. 6. —.

Friis, F. R. und L. **Fenger.** Der Springbrunnen auf dem Alten Markt in Kopenhagen. [In dän. Sprache.] (Tidskr. f. Kunstind., 1893, 6.)

Frimmel, Th. v. Eine Sculptur nach Vesal's Anatomie in den Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. (Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, IV. Bd., 10. Jahrg., Nr. 10.)

Geschichtliches über Brunnen. (Der österreich.-ungar. Bildhauer, 1893, 32.)

gg. Raphael Donner, 1693—1741. (Wiener Zeitung, 1893, Nr. 116.)

Ginoux, Ch. Le sculpteur Chardigny, son procès avec la ville de Toulon en 1789. (Revue de l'art franç. anc. et mod., 1893, 4—6.)

Gnoli, D. Luigi Capponi da Milano, scultore. (Archivio storico dell' arte, anno VI, 1893, fasc. 2.)

Gonse, Louis. Les chefs-d'œuvre de l'art au XIXe siècle. La sculpture et la gravure au XIXe siècle. In-4⁰, 172 p. avec grav., dont 20 hors texte. Sceaux, impr. Charaire et Ce. Paris, Lib. illustrée. fr. 20. —.

Grassi Privitera, G. B. La sarcofago di Adelfia, moglie del conte Ballerio nel museo Nazionale di Siracusa. 16⁰, 151 p. Siracusa, tip. del Tamburo, 1892.

Graul, Richard. Die Sammlung italienischer Bildwerke im Berliner Museum. I. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., IV. Jahrg., 1893, S. 151.)

Gruyer, Gustave. Vittore Pisano, appelé aussi le Pisanello. I. (Gazette des beaux-arts, 1893, t. II, S. 353.)

Guasti, Gaëtano. Del crocefisso d'argento attribuito a Benvenuto Cellini e posseduto dai conti Godi di Parma: considerazioni. 8⁰, 42 p. Firenze, stab. tip. Fiorentino, 1893.

— Il ritratto migliore e autentico di M. Buonarroti. 8⁰, XXXVIII p., con ritratto. Firenze, stab. tip. Fiorentino, 1893.

Guéry. Découverte de trois sépultures dans la cathédrale d'Evreux. 8⁰, 16 p. avec fig. et planche. Evreux, impr. Hérissey.

Guiffrey, J. L'autel de Saint-Germain-l'Auxerrois par le sculpteur Corneille van Clève, 1728. (Revue de l'art franç. anc. et mod., 1893, 4—6.)

— Le sculpteur Claude Michel dit Clodion (1738—1814). V. (Gazette des beaux-arts, 1893, t. I, S. 392.)

H. M. Der Hochaltar und das Gestühl im Chor der Klosterkirche zu Blaubeuren. (Christliches Kunstblatt, 1893, 8.)

Hann, F. G. Die bemalten Holzreliefs im Kreuzgange der Stiftskirche zu Griffenthal. (Carinthia, I, 1893, 4.)

Hann, F. G. Die Kanzel in der Kirche zu Plassnitz. (Carinthia, I, 1893, 5.)

Hartshorne, A. English effigies in wood. (Portfolio, 1893, Sept.)

Hasse, C. Der Giovannino des Michelangelo. (Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F., IV. Jahrg. 1893, S. 178 und 211.)

Heigel, K. Th. Das Grabmal Kaiser Ludwig des Bayern in der Münchener Frauenkirche. Vortrag, gehalten im Bayerischen Kunstgewerbeverein am 21. März 1893. (Zeitschr. d. Bayer. Kunstgew.-Vereines München, 1893, 5, 6.)

Houdek, V. Alte Grabdenkmäler aus Prusinovic (Mähren). Mit 3 Textillustrationen. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XIX. Bd., 1893, 1. Heft.)

Jerace, Vinc. La donna nelle opere di Michelangelo. 8⁰, X, 98 p. Napoli, tip. Francesco Giannini e figli, 1892. L. 1.50.

Ilg, A. Zum Jubiläum von G. R. Donner's Geburt. (Die Presse, Wien, 1893, Nr. 141.)

Kirsch, J. T. La croix du cimetière de St. Jean à Fribourg. (Fribourg artist., 1893, 3.)

Kisa, Anton. Die Externsteine. Mit Tafel IV—VI und 17 Abbildungen. (Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Heft 94, 1893, S. 73.)

Kohte, J. Vortrag über die Vischer'sche Giesshütte in Nürnberg und die auf sie zurückgehenden Arbeiten in der Provinz Posen. (Zeitschr. der histor. Gesellschaft für die Provinz Posen, VII. Jahrg., S. 485.)

Kornbeck, C. A. Der Grabstein der Margareta Appotekerin im Chor des Münsters [zu Ulm]. (Württembergische Vierteljahrshefte f. Landesgeschichte, N. F., II. Jahrg., 1. u. 2. Heft.)

L. C. Monumento sepolcrale dei Torriani in S. Fermo di Verona. (Arte ital. decor. e industr., II, 5.)

Laube, G. C. Der Grabstein der Sabina von Wrzesowitz auf der Burg zu Graupen. (Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 31. Jahrg., Nr. 4.)

Laurière, J. de. Les ambons de la cathédrale de Cagliari. (Bulletin monumental, 1893, Nr. 3, S. 219.)

Lava, B. Croce in pietra sul sagrato della chiesa degli Eremitani a Padova. (Arte ital. decor. e ind., II, 8.)

Le Breton, Gaston. Histoire de la sculpture en cire. (L'Ami des monuments et des arts, 7e année, tome VII, Nr. 37, 1893, S. 150; Nr. 38, 1893, S. 215; Nr. 39, 1893, S. 269.)

Le Grelle, le comte Oscar. Notice sur une pierre tombale placée dans l'église d'Oostmalle. (Mit Tafel.) (Académie d'archéologie de Belgique. Bulletin, 4me série, 2me partie, XII, 1893, S. 297.)

Leopold-Brunnen in Innsbruck. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., VIII. Jahrg., Heft 6, 1893, S. 408.)

Le Vayer, P. Deux epitaphes du couvent des Cordeliers de Paris. 8⁰, 18 p. Mamers, Fleury et Dangin.

Maertens, H. Deutsche Bildsäulen-Denkmale. 5.—10. Lfg. Stuttgart, J. Hoffmann. à M. 3. —.

Malagoli, Gius. Notizia storia intorno ad una scultura del Canova in Lovere. (Archivio storico dell' arte, anno VI, 1893, fasc. 5.)

Malaguzzi-Valeri, Fr. Lo scultore Prospero Spani, detto il Clemente. 8⁰, p. 67. Modena, tip. G. T. Vincenzi e nipoti, 1893. [Estr. dagli: Atti e memorie della r. deputazione di storia patria per le provincie modenesi, serie IV, vol. IV.]

Marienbildniss, Das gothische, von Waldstein. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1893, 5.)

Marquand, Allan. Some unpublished monuments by Luca della Robbia. [Plates IV—VIII.] (The American Journal of Archaeology and of the history of the Fine Arts, vol. VIII, 1893, Nr. 2, S. 153.)

Mély, F. de. Du rôle des pierres gravées au Moyen-âge. II. III. (Revue de l'art chrétien, 5e série, tome IV, 1893, 2me livr., S. 98 u. 3me livr., S. 191.)

Meyer, Alfred Gotthold. Studien zur Geschichte der plastischen Darstellungsformen. I. Zur Geschichte der Renaissance-Herme. [Hermen in Holzschnitt- u. Kupferstichfolgen.] Leipzig, W. Engelmann, 1894.

— Zur Geschichte d. Renaissance-Herme. (Festschrift für Johannes Overbeck, Leipzig, 1893, S. 125.)

Müller, A. Karolingisch oder jünger? [Bildwerk in Hohenbirkach.] (Christl. Kunstbl., 1893, 6.)

Munter, V. de. La médaille de Jean Césaire, gravée par Fréd. Hagenauer. 8⁰, 7 p. et 1 pl. Bruxelles, J. Goemaere. fl. 1. —.

Mutter-Gottes-Statue, Die, in der Crypta des Domes zu Gurk. (Mittheilungen der k. k. Central-Comm., N. F., XIX. Bd. 1893, 1. Heft, S. 75.)

Oberkampff de Dabrun. Fontaine de Sauveboeuf (XVIIe siècle). Avec une planche. (Bulletin monumental, 1893, Nr. 4, S. 395.)

Palustre, Léon. Deux nouveaux Bustes de Jean-Jacques Caffieri. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 24.)

Phillips, Cl. J. A. Houdon. (Art Journal, 1893, march.)

Pienne, Adolphe. Lettres sur la sculpture. Leçons aux demoiselles. gr. 8⁰. Librairies-imprimeries réunies. fr. 3. 50.

Pieta, Die, des Hochaltares von Weizberg. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1893, 6.)

Prost, Bernard. La saint sépulcre de l'Hospital de Tonnerre. (Gazette des beaux-arts, 1893, t. I, S. 492.)

Reymond, Marcel. La sculpture Florentine au XIVe et au XVe siècle. I. II. (Gaz. des beaux-arts, 1893, t. I, S. 353; t. II, S. 307.)

Ridolfi, Enr. Nell' inaugurazione della statua a Matteo Civitali il giorno 17 settembre 1893: parole pubblicate a cura del comitato. 8⁰, 19 p. Lucca, tip. Giusti, 1893.

Rubbiani, Alfonso. La tomba di Alessandro V in Bologna, opera di M. Sperandio da Mantova. (Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna, terza serie, vol. XI, fasc. 1—3. Gennaio-Giugno 1893.)

Saglio, André. Francesco Francia orfèvre et le nouveau portrait du Cardinal Alidosi. (L'Art, tome LIV, 1893, I, S. 125.)

Schlumberger, Gustave. Le Tombeau d'un Pape français. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 18; nach: Journal des Débats.)

Schmarsow, A. Nuovi studi intorno a Michelozzo. (Archivio storico dell' arte, anno VI, 1893, fasc. 3, 4.)

Schnütgen. Französisches Elfenbeinmedaillon des XV. Jahrhunderts. Mit Abbildung. (Zeitschr. f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 8.)

— Zwei durchbrochene Elfenbeintafeln aus dem Anfang des XV. Jahrh. Mit Lichtdr. (Zeitschr. f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 4.)

Schulz, W. Der Altar in der Kirche zu Kleinweisach. (Christl. Kunstblatt, 1893, 9.)

Seidel, Paul. Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Grossen.

III. Das Bildhauer-Atelier Friedrichs des Gr. und seine Inhaber. [François-Gaspard Adam. Sigisbert-François Michel. Jean-Pierre-Antoine Tassaert.] (Jahrbuch d. königl. preuss. Kunstsammlungen, XIV. Jahrg., 1893, 2. und 3. Heft, S. 101.)

Soyez, Edmond. L'Assomption, groupe en marbre, sculpté par Blasset, offert à la cathédrale d'Amiens en 1637. Notice historique par E. Soyez. 4⁰, 52 p. Amiens, Yvert et Tellier, 1893.

Strzygowski, J. Das Berliner Moses-Relief und die Thüren von Sta. Sabina in Rom. Mit 5 Abbildungen im Text. (Jahrbuch der königlich preuss. Kunstsammlungen, XIV. Bd. 1893, 2. und 3. Heft, S. 65.)

Supino, Igino Benvenuto. Due Madonne attribuite a Giovanni Pisano. (Archivio storico dell' arte, anno VI, 1893, fasc. 5.)

— Gli Angioli di Giovan Bologna nel Duomo di Pisa. (Archivio storico dell' arte, anno VI, 1893, fasc. 5.)

Symonds, John Addington. The Life of Michelangelo Buonarroti, based of Studies in the Archives of the Buonarroti Family at Florence. With Etched Portrait and Fifty Reproductions of the Works of the Master. In two volumes. 8⁰, XXV, 469; 442 p. London, John C. Nimmo, 1893.

Tessier, A. Le due colonne della piazzetta di s. Marco: articolo. 8⁰, 10 p. Venezia, tip. ex Cordella, 1893. [Estr. dal giornale veneto: La Scintilla, anno VII, Nr. 20 del 12 maggio 1893.]

Trenta, Gior. La tomba di Arrigo VII imperatore, monumento del campo santo di Pisa, con documenti inediti. 8⁰, 100 p., con tavola. Pisa, Enrico Spoerri edit. (tip. Galileiana), 1893. L. 1. 50.

Volpi, sac. Giov. Matteo Civitali, artista del rinascimento cristiano: discorso letto nella scuola Matteo Civitali in Lucca per la solenne distribuzione dei premi il 10 settembre 1893. 16⁰, 58 p. Lucca, tip. Baroni edit., 1893.

Werke der Bildhauerkunst vom Friedhof in Genua. 20 Photogr. 4⁰. Zürich, Art. Institut Orell Füssli, Verl. M. 6. —.

Malerei.

Acqua, Ant. Carlo dall'. La Venezia del Canaletto e la Venezia del Longhi. (L'Ateneo Veneto, serie XVII, vol. I, fasc. 4—6. Aprile—Giugno, 1893.)

— La Venezia del Canaletto e la Venezia del Longhi. 8⁰, p. 39. Venezia, stab. tip. lit. succ. M. Fontana, 1893. [Estr. dall': Ateneo veneto.]

Affreschi antichi in Ascona. (Boll. stor. della Svizz. ital., XIV, 12.)

Aleandri, Vittorio. Scoperta di affreschi nella Chiesa Parrochiale del Castello di Colleluce presso Sanseverino-Marche. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 22.)

Alexandre, A. Histoire populaire de la peinture. École française. Gr, in-8⁰, avec 250 grav. Laurens. Fr. 10. —.

Angot, A. Simon et David de Heemsce, peintres-verriers à Moulay (Mayenne) (1543—1567). 8⁰, 16 p. Maniers, Fleury et Dangin.

Angst, H. Ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Glasmalerei. (Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde, 26. Jahrg., 1893, S. 198.)

Anselmi, Anselmo. Il ritrovamento della tavola dipinta da Luca Signorelli per la chiesa di s. Francesco in Arcevia. Roma, Danesi edit. (tip. dell' Unione cooperativa) 1892, 16⁰, p. 78. [Edizione di soli 100 essemplari fuori di commercio. Estr. dall'Archivio storico dell' arte, anno V, fasc. 3.]

Anselmi, Anselmo. Testamento del pittore Allegretto Nuzi da Fabriano. (Archivio storico dell' arte, anno VI, 1893, fasc. 2.)

Atz, Karl. Ueber eine alte Hausbemalung zu Grins in Ober-Innthal. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission. N. F. XIX. Bd., 1893, 3. Heft.)

B. P. Carle et Louis-Michel Vanloo, directeurs de l'École Royale des Elèves protégés (1749, 1769). (La Chronique des Arts, 1893, Nr. 18.)

— Une Vierge de Léonard de Vinci et une Madeleine du Guide. (La Chronique des Arts, 1893, Nr. 14.)

Bach, Max. Zur Schongauer-Frage. (Allgem. Zeitung, 1893, Nr. 242/43, Beil.)

Badia, Jodoco del. La patria e la casa di Giotto. Firenze, stab. tip. Fiorentino, 1893, 16⁰, p. 8. [Estr. dal giornale: La Nazione del 10 aprile 1893.]

Bächtold, J. Zu Niklaus Manuels Todtentanz. (Anz. für schweiz. Alterthumskunde, 26. Jahrg. 1893, S. 292.)

Barella dipinta da Filippino Lippi in Santa Maria Novella a Firenze. (Arte ital. decor. e ind., II, 7.)

Baumann. Ein Vertrag mit dem Schaffhauser Maler Michael Pfender über die Erstellung eines Flügelaltars in Lenzkirch. (Zeitschrift f. Geschichte des Oberrheins, VIII, 1.)

— Ein Vertrag über die Erstellung eines Flügelaltars zu Lenzkirch. (Anz. für schweizerische Alterthumskunde, 26. Jahrg., 1893, S. 257.)

Baumbach, E. Die Madonnendarstellung in der Malerei. Eine kunstgeschichtl. Studie. 2. Aufl., gr. 8⁰, 16 S., Dresden, A. Beyer. M. —.75.

Beissel, Steph. S. J. Die mittelalterlichen Mosaiken von S. Marco zu Venedig. Mit Abbildungen. (Zeitschrift für christliche Kunst, VI. Jahrg. 1893, Heft 8 und 9.)

— Vaticanische Miniaturen. Hrsg. und erläutert. Quellen zur Geschichte der Miniaturmalerei. (In deutscher und französ. Sprache.) f⁰, VIII, 59 S. m. 30 Lichtdr.-Taf. Freiburg i/B., Herder. M. 20. —; geb. in Leinw. M. 24. —.

Beiträge zu einer Monographie des Malers Paul Troger. (St. Leopold-Blatt, 1893, 8.)

Berger, S. De la tradition de l'art grec dans les manuscrits latins des évangiles. 8⁰, 11 p., Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris. [Extr. des Mém. de la Société nat. des antiqu. de France.]

Berger, Samuel et Paul **Durrieu.** Les Notes pour l'enlumineur dans les manuscrits du moyen-âge. In-8⁰. 30 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur, Paris. [Extr. des Mémoires de la Société nat. des antiqu. de France, t. 53.]

Bersohn, Mathias. Quelques mots sur un tableau inconnu d'Andrea Vicentino, représentant l'entrée d'Henri III, roi de Pologne et de France, à Venise en l'an 1574. Rome, établ. typ. Joseph Civelli, 1892, 8⁰, p. 8.

Berthier, Fr. J. J. La madone byzantine de San Marco à Florence. (Revue de l'Art chrét. 5e série, tome IV, 1893, 5me livr., S. 361.)

Bildnis, Ueber das, Kaiser Maximilians I. von Bernhard Strigel. (Kunstchronik, N. F., V. Jahrg. 1893/94, Nr. 5.)

Bode, W. und A. **Bredius.** Pieter van den Bosch. Ein vergessener Genremaler von Amsterdam. Mit 1 Stich und 1 Abbildung im Text. (Jahr-

buch d. Königl. Preussischen Kunstsammlungen. XIV. Bd., 1893, Heft 1, S. 41.)

Boeheim, W. Zur Geschichte der Glasgemälde in der Burg zu Wiener-Neustadt. (Monatsblatt des Alterthums-Vereins zu Wien. IV. Bd., 10. Jahrg., 1893, Nr. 6.)

Bösch, Hans. Der Todestag des Malers Georg Penz. (Mittheilungen aus dem germanischen Nationalmuseum. Jahrg. 1893, S. 39.)

Bostel, F. Beiträge zur Geschichte der Malerei in Lemberg. (Anz. der Akad. der Wissensch. in Krakau, 1893, Juli.)

Botteon, don V. e dott. **A. Aliprandi**. Ricerche intorno alla vita e alle opere di Giambattista Cima. Conegliano, tip. lit. Francesco Cagnani 1893, 8⁰, p. 239, con quattro tavole.

Bouchot, Henri. La portrait-miniature en France. III. (Gaz. des B.-Arts, 1893, t. II, S. 392.)

Bourdery, Louis. Note sur un triptyque en émail peint de Limoges conservé au musée historique d'Orléans. In-8⁰, 8 p. et planche. Angers, impr. Burdin et Cie.. Paris, lib. Leroux. [Extr. du Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques (Nr. 3, 1892).]

— Un triptyque en émail peint en grisaille par Martin Didier, au musée civique de Bologne. In-8⁰. 24 p. et grav. Limoges, impr. et libr. Ducourtieux. (1892.) [Tiré à 100 exemplaires.]

Bredius, A. De portretten van Joris de Caullery. (Oud-Holland, XI. Jaarg., 1893, 2. Afl.)

— Pieter Symonsz. Potter glaseschrijver ooc schilder. Met fac-similes. (Oud-Holland, XI. Jaarg., 1893, 1. Aflevering.)

Büchi, J. Beschreibendes Verzeichniss der in der Auction Vincent angekauften Glasgemälde in der thurgauischen historischen Sammlung. (Thurg. Beiträge, 32.)

Burckhardt, Daniel. Martin Schongauer und seine Brüder in ihren Beziehungen zu Basel. Ein Beitrag zur Lebensgeschichte Albrecht Dürers. Mit 1 Lichtdrucktafel. (Jahrbuch d. Königl. Preussischen Kunstsammlungen, XIV. Bd., 2. u. 3. Heft, S. 158.)

Calzini, Egidio. A proposito di un dipinto attribuito a Melozzo da Forlì. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 22.)

Catalogo dei pittori bellunesi dal secolo XIV in poi. Belluno, tip. dell' Alpigiano, 1892, 8⁰, p. 18. [Per le nozze di Galeazzo Monti con Teresina Crocini.]

Celani, Enr. Un nuovo quadro di Raffaello?: nota. Roma, tip. Folchetto, 1893, 16⁰, p. 8.

Chappie, J. Le vitrail de la chapelle de la Vierge (église du Pré, au Mans). 8⁰, 7 p. Mamers, Fleury et Dangin.

Chirtani, L. Un fregio del 1178. (Arte ital. decor. e. ind., II, 8.)

Colvin, Sidney. Eine Sammlung von Handzeichnungen des Lukas van Leyden. Mit 1 Lichtdrucktafel und 9 Abbildgn. im Text. (Jahrbuch d. Königl. Preussischen Kunstsammlungen. XIV. Bd. 1893, Heft 4, S. 165.) Nachtrag. (Ebenda, S. 231.)

Contratto pel quale Pomponio Amalteo assegna un acconto in dote alla figliuola Quintilia, sposa al pittore Giuseppe Moretto da Portogruaro, 10 settembre 1570. Udine, tip. D. del Bianco, 1893, 4⁰. p. 6. [Pubblicato per le nozze di Riccardo Scarpa con Elisa Radaelli.]

Cozza-Luzi, abb. Gius. Il Paradiso Dantesco nei quadri e nei bozzetti di Giulio Clovio. (L'Arcadia. Anno V, Nr. 8, Agosto 1893.)

— Il paradiso dantesco nei quadri miniati e nei bozzetti di Giulio Clovio, pubblicati sugli originali della Biblioteca Vaticana. Roma, tip. Sociale, 1893, 8⁰, fig. p. 82. con tre tavole. L. 4. —.

Cunningham, A. Great English Painters. Arranged and edited, with an Introduction, by William Sharp, Cr. 8⁰, p. 326, W. Scott, 2/.

D. Les frères Van Ostade. (Messager des sciences historiques, année 1893, Gand, 3e livr., S. 364.)

Degani, Ernesto. I tristi casi di uno fra i migliori dipinti di Pordenone. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 23.)

Dimier, Louis. Reynolds en Italie. (Gazette des Beaux-Arts, 1893, t. I, S. 436, t. II, S. 160.)

Disegni, I, della Regia Galleria degli Uffizi. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 9.)

Dobson, A. William Hogarth. New and Cheaper ed. 8⁰, p. 356, Low, 12/6.

Dondi, can. A. Memorie intorno alla principale àncona ed al tabernacolo della basilica metropolitana di Modena. Modena, tip. pont. ed arciv. dell' Immacolata Concezione, 1893, 8⁰, p. 13.

Drechsel, Pfr. Fr. Die Goldschmiedskapelle in Augsburg und die darin neu aufgefundenen Wandmalereien. (Zeitschr. des histor. Vereines für Schwaben und Neuburg, XIX.)

— Die Goldschmiedskapelle in Augsburg und die darin aufgefundenen und restaurierten Wandmalereien. [Aus: „Ztschr. des hist. Vereins für Schwaben und Neuburg."] gr. 8⁰, 24 S. Augsburg, M. Rieger. M. —. 30.

Dubois, E. L. La verrière de sainte Anne et de la Vierge à la cathédrale du Mans. 8⁰, 6 p. Mamers, impr. Fleury et Dangin.

Duc, J. A. Les peintures de la Madeleine à Gressan. Aoste, imp. Louis Mensio, 1892, 16⁰, p. 15.

Dürer's schriftlicher Nachlass, auf Grund der Orig.-Handschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften hrsg. von DD. Prof. K. Lange und Biblioth. F. Fuhse, gr. 8⁰, XXIV, 420 S., m. 1 Lichtdr.-Taf. und 8 Illustr. Halle, M. Niemeyer. M. 10. —.

Durand-Gréville, E. Le portrait d'un géographe au Musée de Rouen. (Bulletin des Musées. 4e année, t. IV, Nr. 1 et 2, 1893, S. 31.)

Durieux, A. Un portrait d'après Hyacinthe Rigaud. (L'Art, t. LIV, 1893, I, S. 228.)

Durrieu, P. Manuscrits d'Espagne remarquables par leurs peintures ou par la beauté de leur exécution, d'après des notes prises à Madrid, à l'exposition historique pour le quatrième centenaire de Colomb, et complétées à la Biblioteca nacional et à la bibliothèque de l'Escurial: par P. D., conservateur-adjoint au Musée du Louvre. In-8⁰, 78 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris. [Extr. de la Bibliothèque de l'École des chartes, t. 54, 1893.]

Dyserinck, Dr. Johs. De vier overlieden van den St. Sebastiaan doelen door Bartholomeus van der Helst. Met twee prenten. (Oud-Holland, XI. Jaarg., 1893, 4. Aflevering, S. 193.)

Estermann, M. Ueber die entdeckten Fresken in der Krypta in Beromünster. (Anz. für schweizerische Alterthumskunde, 26. Jahrg., 1893, S. 280.)

Fabriczy, C. de. Il libro di schizzi d'un pittore olandese nel museo di Stuttgart. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice. 4⁰ fig., p. 25. [Estr. dall': Archivio storico dell' arte, anno VI (1893), fasc. 2.]

Firmenich-Richartz, Eduard. Der Pallant'sche Altar. [Köln, Sammlung Nelles.] Mit 3 Lichtdrucken. (Zeitschr. f. christl. Kunst, VI. Jahrg. 1893, Heft 2.)

Firmenich-Richartz, Eduard. Stephan Lochner, der Meister des Dombildes. Mit 2 Lichtdrucken. (Zeitschrift f. christliche Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 7.)

Flügelaltar, Der, zu St. Lambrecht. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1893, 7.)

Frantz, E. Christl. Malerei. 12. u. 13. Lfg. Freiburg, Herder, à M. 1.50.

Friedländer, Max J. Dürer's erste italienische Reise. Vortrag. (Sitzungsbericht II, 1893, der Berliner Kunstgeschichtl. Gesellschaft.)

Frimmel, Theodor von. A propos d'un tableau de Teniers appartenant au Baron N. de Rothschild à Vienne. (La Chronique des Arts, 1893, Nr. 28.)

— Aus der Gemäldegalerie des germanischen Museums. (Mitth. aus dem germ. Nationalmuseum. Jahrg. 1893, S. 95.)

— Kleine Galeriestudien. III. Lfg. Gemalte Galerien. 8⁰, 45 S. m. 1 Lichtdr., Bamberg, C. C. Buchner, Verl. M. 1.30.

— Mittheilungen über Jos. Abel. (Monatsbl. des Alterthums-Vereines zu Wien, IV. Bd., 10. Jahrg., 1893, Nr. 4.)

— Notizen über Werke von österreichischen Künstlern. 1. Ein Werk des Hans von Aachen in der Galerie Corsini zu Florenz. 2. Ein jüngstes Gericht von Rottmayr in Pressburg. 3. Farbige Ausführung einiger Blätter aus Johann Bernhard Fischer's von Erlach „Entwurf einer historischen Architectur." (Mitth. der K. K. Central-Commission, N. F., XIX. Bd., 1893, 3. Heft.)

— Unveröffentlichte Gemälde aus der Ambrasersammlung. (Jahrbuch der Kunstsammlungen d. Allerhöchst. Kaiserhauses. XV. Bd., I. Theil, 1894, S. 124.)

— Zur Erläuterung des grossen Galeriebildes von Teniers in Wien. (Kunstchronik N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 32.)

Frizzoni, Gust. I capolavori della Pinacoteca del Prado in Madrid. — I. La pittura in Ispagna prima del secolo XVII. — II. Don Diego Velazquez. (Archivio storico dell' arte. Anno VI. 1893, fasc. 3.) — III. Bartolomé Esteban Murillo. — IV. Altri pittori spagnuoli. — V. I pittori italiani della scuola veneta. (Ebenda. fasc. 4.) — VI. I Lombardi, i Parmigiani e i Toscani. — VII. Rafaello e sua Scuola. — VIII. Rubens, Van Dyck, A. Durero ed altri. (Ebenda, fasc. 5.)

— I nuovi acquisti della Pinacoteca di Brera. I. Francesco del Cossa Ferrarese. II. Galeazzo Campi di Cremona. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 16.)

Fuhse, Franz. Selbstbiographie des Malers Georg Christoph Eimmart des Aelteren. (Mitth. aus dem german. Nationalmuseum, Jahrg. 1893, S. 53.)

Fumagalli, C. Il Castello e le pitture di Malpaga. 8⁰, p. 18, con 25 tavole in eliotipia. Milano. L. 8. —.

Funghini, ing. Vinc. Prefazione all' opera su Piero della Francesca del cav. prof. Giov. Felice Pichi, di Sansepolcro. Sansepolcro, tip. Becamorti e Buoncompagni, 1892, 8⁰, p. XIV.

Gazier, A. Philippe de Champaigne et Port-Royal. (L'Art, t. LIV, 1893, I., S. 109.)

— Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne; par A. G., maître de conférences à la Faculté des lettres de Paris. Grand in 8⁰, p. 115, avec 55 grav. et portrait. Paris, impr. Ménard et Cie.; lib. Allison et Cie., fr. 3.50. [Les Artistes célèbres.]

Geffroy, Gustave. La vie artistique. 2e série. (Le Bagne de l'idéal, Rembrandt, Holbein etc.) In-16⁰, p. 402, Paris, imp. P. Dupont; lib. Dentu.

Gemälde, Ein, von A. Dürer. (Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg. 1893, Nr. 25.)

Gemälde-Galerie, Die, der Königl. Museen zu Berlin. Mit erl. Text v. Jul. Meyer und Wilh. Bode. Hrsg. v. der Generalverwaltung. 8. Lfg. f⁰. 3. Abth., S. 13—32 m. Fig. u. 6 Kpfrtaf. Berlin, G. Grote. M. 30. —; Ausg. der Vorzugs-Drucke auf chines. Papier M. 60. —; Ausg. der Künstler-Drucke auf japan. Papier M. 100. —.

Gerard, Frances A. Angelica Kaufmann: A Biography. New ed. Cr. 8⁰, p. 488. Ward and Downey, 6/.

Germain, Léon. Deux fragments d'étude sur les vitraux de Vézelise (XVIe siècle); par L. G., secrétaire perpétuel de la Société d'archéologie lorraine. In-8⁰, 22 p. Nancy, impr. Crépin-Leblond; libr. Sidot frères. [Extr. du Journal de la Société d'archéologie lorraine, mai et juin 1893.]

G(noli), D. Contratto per gli affreschi nelle pareti laterali della Cappella Sistina. (Archivio storico dell' arte. Anno VI, 1893, fasc. 2.)

— Luca Signorelli e la Cappella Sistina. (Archivio storico dell' arte, anno VI, 1893, fasc. 4.)

Gobbi, Bianca. Il seicento e Salvator Rosa. 8⁰, p. 52, Sondrio. L. 1. —.

Graul, Richard. Des Giovan Antonio de' Bazzi (Soddoma) Vermählung Alexanders mit Roxane. (Die graph. Künste, XVI. Jahrg., 1893, 2. Heft, S. 33.)

Gruyer, Gustave. Une fresque du Borgognone dans l'église de San-Simpliciano, à Milan. (Gaz. des B.-Arts, 1893, t. I, S. 484.)

Haberlandt, M. Die indische Malerei. (Oesterreichische Monatsschrift für den Orient. XIX. Jahrg., 1893, Nr. 7.)

Haendcke, Berth. Josef Heintz, Hofmaler Kaisers Rudolf II. (Jahrb. d. Kunsthist. Sammlungen d. Allerhöchst. Kaiserhauses XV. Bd. I. Theil, 1894, S. 45.)

— Die schweizerische Malerei im XVI. Jahrh. diesseits der Alpen und unter Berücksicht. der Glasmalerei, des Formschnittes und des Kupferstiches. Gr. 8⁰ V, 417 S. m. 8 Textillustr. u. 30. Taf. Aarau, H. R. Sauerländer & Co. M. 10. —; geb. M. 12. —.

Hann, F. G. Zum Jüngsten Gerichtsbilde in der Kirche zu St. Lorenzen im Lesachthale. (Carinthia I, 1893, 5.)

Hannover, E. Maleren Christen Købke. En Studie i dansk Kunsthistorie. Udgiven af Kunstforeningen i København. 174 Sider i 4, Philipsen. 8 Kr.

Hartel, Wilh. und Franz **Wickhoff.** Die Wiener Genesis. Herausgeg. von W. Ritter v. H. u. F. W. Beilage zum XVI Bande des Jahrbuchs der Kunsthist. Sammlungen des Allerhöchst. Kaiserhauses. 1. Hälfte, enthaltend Taf. I—XXX, Lichtdrucke der erst. österr. Lichtdruckanstalt in Wien nach photograph. Aufnahmen der k. k. Lehr- und Versuchsanstalt f. Photogr. und Reproduktionsverfahren. (Die 2. Hälfte gelangt mit dem XVI. Bande des Jahrbuchs zur Ausgabe.) f⁰. 1 Bl. Text und 30 Taf. Wien, F. Tempsky, 1894.

Hase, C. W. Die neuentdeckten spätromanischen Wandmalereien in Schmalkalden, aus dem Leben der hl. Elisabeth. (Zeitschr. f. christl. Kunst. VI. Jahrg. 1893, Heft 4.)

Haverkorn van Rijsewijk, P. Jan Willemsz Decker. (Oud-Holland, XI. Jaarg., 1893, 2. Aflevering.)

Haverkorn van Rijsewijk, P. Rotterdamsche schilders. II. Met facsimiles. (Oud-Holland, XI. Jaarg., 1893, 1. Afl.)

— Simon Jacobsz. de Vlieger. (Oud-Holland, XI. Jaarg., 1893, 4. Afl., S. 229.)

Hildebrandt. Die Wandgemälde d. rothen Kirche in Ober-Pritschen bei Fraustadt. (Zeitschr. der hist. Gesellsch. für die Provinz Posen, VII. Jahrg., S. 466.)

Hoene, Leo. Die alten Glasgemälde im Dome zu Stendal. (Zeitschr. f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 3.)

Hofstede de Groot, C. Hollandsche kunst in Schotland. II. Met fac-similes. (Oud-Holland, XI. Jaarg., 1893, 3., 4. Afl.)

— Judith Leyster. Mit 1 Lichtdrucktaf. u. 2 Abbildgn. im Text. (Jahrbuch d. Königl. Preussischen Kunstsammlungen, XIV. Bd., Heft 4, S. 190.) Nachtrag zu Judith Leyster. (Ebenda, S. 232.)

Hymans, Henri. Les musées de Madrid. — Le musée du Prado. IV. V. VI. (Gaz. d. B.-Arts, 1893, t. I, S. 374, t. II, S. 223, 332.)

Jadart. La mosaïque du sacrifie d'Abraham au musée de Reims (XIIe siècle). In-8^0, 3 p. et planche. Angers, imp. Burdin et Cie. Paris, lib. Leroux. [Extr. du Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques (Nr. 3, 1892).]

Janssens. Note sur une découverte de peintures murales à Saint-Pierre-du Lorouer (Sarthe); par M. le comte de J. In-8^0, 9 p. et planche. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris. [Extr. du Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France, année 1893.]

Ilg. Ein Madonnenbild der altrömischen Schule. (Mitth. d. k. k. Central-Commission, N. F., XIX. Bd., 1893, 1. Heft, S. 68.)

Justi, Carl. Ein Bildnis des Dichters Garcilaso de la Vega. Mit 1 Taf. in Heliogr. u. 1 Abbildung im Text. (Jahrbuch d. Königl. Preussischen Kunstsammlungen, XIV. Bd., Heft 4, S. 177.)

— Spanische Miscellen. I. Ueber Bildnisse des Don Carlos. (Zeitschr. f. bildende Kunst, N. F., V. Jahrg. 1893/94, Heft 2.)

— Studien aus der historisch-europäischen Ausstellung zu Madrid. I. Der Prophet und die Sibylle von Moretto. Mit Lichtdruck (Zeitschr. für christl. Kunst, VI. Jahrg. 1893, Heft 5.) II. Der Ursprung der Dürer-Madonna im Kölner Museum. (Ebenda. Heft 8.)

Keim, Ludwig. Rembrandt. Erstlingswerke: Kreuzabnahme. — Lesender Mönch. Aufgefunden und besprochen von L. Keim, Grossherzogl. Badischem Eisenbahninspector a. D. Lex.-8^0, 16 S. mit 2 Abbildg. in Lichtdruck. Wien, Spielhagen & Schurich, 1893.

Kenner, Friedr. Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Die deutschen Bildnisse. (Jahrbuch der Kunstsammlungen d. Allerhöchst. Kaiserhauses, XV. Bd., I. Theil, 1894, S. 147.)

Keppler, Paul. Neuentdeckte vorromanische Wandmalereien [Michaelskirche in Burgfelden]. (Zeitschr. f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 1.)

Kirstein, Dr. Alfred. Die Idee der Transfiguration Raffael's. (Zeitschr. f. bildende Kunst, N. F., V. Jahrgang 1893/94, Heft 3.)

Knötel, Paul. Beiträge zur schles. Künstlergeschichte. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, V, 9.)

— Ueber einige Bilder Kranach's und seiner Schule in schlesischen Kirchen und Museen. Mit 2 Lichtdrucktaf. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, V. Bd., Nr. 8, Januar 1893, Bericht 81.)

Koehler, S. R. Peter Symen. (Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg. 1893, Nr. 32.)

Koetschau, Carl. Barthel Beham und der Meister des Messkircher Altars . . . 8^0, 1 Bl. 94 S. 1 Bl. Strassburg, Universitätsbuchdr. v. J. H. E. Heitz, 1893. [Leipzig, Phil. Fak., Inaug.-Diss. v. (12. April) 1893.]

— Barthel Beham und der Meister von Messkirch. Eine kunstgeschichtl. Studie. gr. 8^0, VII, 94 S. m. 10 Lichtdr. Strassburg i/E., J. H. E. Heitz. M. 5. —.

Kraus, Franz Xaver. Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis. Mit 3 Lichtdrucktaf. und 2 Abbildungen im Text. (Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlungen. XIV. Jahrg. 1893, Heft 1, S. 3 und Heft 2—3, S. 84.)

Kunstschätze aus Tirol. 3. Abth.: Malerei und Plastik. Heliogravuren nach photogr. Aufnahmen v. Otto Schmidt in Wien. Mit erläut. Texte v. Archit. Dir. Prof. Joh. W. Deininger. 3. Lfg., f^0, 10 Taf. mit 1 Bl. Text. Wien, A. Schroll & Co. In Mappe M. 13. 50.

L. C. Fresque du jugement dernier, à Gheel (Brabant). (Revue de l'Art chrétien, 5e série, t. IV, 1893, 4me livr., S. 311.)

L. G. La Mosaïque Décorative de l'Abside de la Madeleine, à Paris, (La Chronique des arts, 1893, Nr. 14.)

L. R. La peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle. (L'art pour tous, 788, 789.)

L. St. Georges van der Straeten, peintre de la reine de France au XVIe siècle. (Messager des sciences historiques. Année 1893, Gand, 2e livr, S. 219.)

— Les Peintres van Reysschoot. (Messager des sciences historiques. Année 1893, Gand, Ier livr., S. 119.)

Lacher, K. Ueber ältere Sgraffitomalereien in Steiermark. (Kunstbeiträge aus Steiermark. I, 1.)

Landsperg, Abbesse Herrade de. Hortus deliciarum. Réproduction héliographique d'une série de miniatures, calquées sur l'original de ce manuscrit du XIIme siècle. Texte explicatif par le chanoine G. Keller. Éd. par la société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace. Livr. V (Supplément). gr. f^0. (10 Lichtdr.-Taf m. 2 Bl. Text.) Strassburg i/E. K. J. Trübner, Verl. M. 13. 50.

Lange, Konrad. Dürer-Studien. Mit Taf. VI in Lichtdr. (Festschr. f. Joh. Overbeck. Leipzig, 1893, S. 136.)

Lava, B. Graffiti padovani del secolo XVI. (Arte ital. decor. e industr. II, 5.)

Lavezzari, G. Le vetrate dipinte nella Biblioteca Laurenziana di Firenze. (Arte ital. decor. e industr., II, 5.)

Lefflée, H. Une école de peinture au XIIe siècle, dans la vallée du Loir. (L'Ami des monuments et des arts, 7e année, t. VII, Nr. 36, 1893, S. 99.)

Lefort, Paul. La peinture espagnole. In-8^0, p. 304, avec grav. Paris, imp. et lib. May et Motteroz. [Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.]

Lehmann, Ernst. Joshua Reynolds. (Blätter f. literar. Unterhaltung, 1893, Nr. 21.)

— H. Verzeichniss der Glasgemälde des Cantons Aargau. (Kl. Mitth., Verkehrsorgan der geogr.-commerc. Gesellschaft in Aarau, 1893, 3.)

Leighton, Sir F. On German Art. (The Times, 11. Dec. 1893, p. 13 fg.)

Leitschuh, Privatdoz. Dr. Frz. Frdr. Geschichte der karolingischen Malerei, ihr Bilderkreis u. seine Quellen. Lex.-8⁰, XII, 471 S. m. 59 Abbildg. Berlin, G. Siemens. M. 12. —.

Lex, Léonce. Les peintures murales du XIIe siècle, récemment découvertes à Berzé-la-Ville (Saône-et-Loire). (L'Ami des monuments et des arts, 7e année, t. VII, Nr. 37, 1893, S. 178.)

Lhuillier, Léon. La famille Lobin et la peinture sur verre en Touraine; par L. L., membre de la Société archéologique de Touraine. In-8⁰, p. 16. Tours, impr. Deslis; libr. Péricat. [Extr. du Bulletin de la Société archéologique de Touraine.]

Lippmann, Dir. Dr. Frdr. Zeichnungen von Albrecht Dürer. In Nachbildungen herausgegeben von Dir. Dr. Frdr. Lippmann. XXIII. bis XXV. Abth. [Zeichnungen im British Museum zu London; Zeichnungen im Museum des Louvre zu Paris; Zeichnungen in der Bibliothèque Nationale zu Paris.] gr. f⁰, 126 Taf. m. V, 26 S. Text. Berlin, G. Grote, 1894. In 1 Bd. geb. m. Goldschn. Subskr.-Pr. (à) M. 250. —. [In 300 nummerirten Exemplaren hergestellt.]

Locatelli, Prof. Pasino. Da Bergamo. Antichi Dipinti. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 6.)

Lupattelli, Prof. Ang. La chiesa di s. Francesco e gli affreschi del secolo XIV nella cappella Paradisi; il dipinto ad olio del Piazza nella parete sagrestia di S. Martino in Terni: discorso letto nella sera del 22 ottobre 1892 nella sala maggiore del convitto comunale. 8⁰, p. 20. Terni, tip. lit. M. Ceccarelli, 1892.

Malaguzzi Valeri, Francesco. I codici miniati di Nicolò Di Giacomo e della sua scuola in Bologna. (Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna. Terze Serie. Vol. XI, fasc. 1—3, Gennaio-Giugno 1893.)

[**Mantovani**, Aless.] Appunti per la storia della pittura in Italia. Roma, E. Perino tip. edit., 1892, 16⁰, p. 30.

Mantz, Paul. Largillière. I. II. (Gazette des Beaux-Arts, 1893, t. I, S. 89; t. II, S. 295.)

Marcel, L. La calligraphie et la miniature à Langres à la fin du XVe siècle. Histoire et description du manuscrit 11972—11978 du fonds latin de la bibliothèque nationale. Paris, A. Picard et fils, 4⁰, 48 p. Fr. 5. —.

Marmottan, P. Jacques Albert Gérin, peintre valenciennois du XVIIe siècle. Réponse à M. Paul Foucart. In-8⁰, VIII, 44 p. Paris, impr. Chamerot et Renouard; lib. Lechevalier. Valenciennes, lib. Lemaître.

Marquet de Vasselot, J. Jean. Notes sur Pansélinos et sur le Guide de la peinture, du moine Denys, à propos d'un legs fait par M. Sabatier au Musée du Louvre. (Bulletin des Musées, 4e année, t. IV, Nr. 3, 4 et 5, 1893, S. 102.)

Mazzarosa, Antonio. Il paese di San Pietro a Marciliano e la sua chiesa medioevale. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 14 e 15.)

Melani, A. Stoffe dipinte negli affreschi del palazzo Schifanoia a Ferrara. (Arte ital. decor. e industr., II, 6.)

Memling. (Messager des sciences historiques, année 1893, Gand, 3e livr., S. 369.)

Merz, W. Fenster- und Wappenschenkungen in Aarau. (Kl. Mittheil., Verkehrsorgan der geogr.-commerc. Gesellschaft in Aarau, 1893, 3.)

Michel, Emile. Rembrandt: His life, his Work, and his Time. By E. M. From the French by Florence Simmonds. Edit. by Frederick Wedmore. With 67 fullpage Plates and 250 Text Illusts. Portrait. 2 vols. 4⁰, W. Heinemann, 42/; Ed. de Luxe, £. 10, 10/.

Modern, Heinrich. Paulus van Vianen. (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, XV. Bd., I. Theil, 1894, S. 60.)

Moes, E. W. Een geschenk van de stad Amsterdam aan den Marquis de Lionne. (Oud-Holland, XI. Jaarg. 1893, 1. Afl.)

— Iconographia Batava. Beredeneerde lijst van geschilderde en gebeeldhouwde portretten van Noord-Nederlanders in vorige eeuwen. Afl. 1—3. Amsterdam, Fred. Muller & Co. (10 en 1—98 m. 2 pltn.) 40 p. afl. f. 1. —.

Molmenti, P. Carpaccio: son temps et son oeuvre. Venise, Ferdinand Ongania edit. (impr. succ. M. Fontana), 1893, 8⁰, p. 123, con due tavole. L. 6. —.

Morelli, G. Italian Painters: Studies of their Works. The Galleries of Münich and Dresden. Trans. from the German by Costance Jocelyn Ffoulkes. With Illusts. 8⁰, p. 322, Murray, 15/.

Morsolin, Bernardo. Nicolas Poussin et le „Covolo" de Costozza dans le Vicentin. (L'Art, t. LIV, 1893, I, S. 137 et 215.)

Moureau, Adrien. Les Moreau. Grand in-8⁰, 147 p. avec 107 grav. Paris, impr. Moreau et Cie.; libr. Pierson et Cie. fr. 4. 50. [Les Artistes célèbres.]

Müntz, Eugéne. La mosaïque chrétienne pendant les premiers siècles. I, la technique; II, la mosaïque dans les catacombes. In-8⁰, 90 p. avec gravures. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris. [Extr. des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France, t. 52.]

— Leonardo da Vinci and the study of the antique. (The Portfolio, 44.)

Muther, Rich. Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert. 1. Bd. gr. 8⁰, VII, 502 S. m. 282 Illustr. München, G. Hirth. M. 11. —. 2. Bd. gr. 8⁰, VIII, 670 S. m. Illustr. Ebenda. M. 14. —; geb. M. 18. 50.

Muzio, V. Mosaici nel Mausoleo di Galla Placidia in Ravenna. (Arte ital. dec. e ind., II, 1893, 3.)

Neumann, W. Der Verduner Altar in Klosterneuburg. (St. Leopold-Blatt, 1893, 4.)

Neuwirth, Jos. Rudolf II. als Dürersammler. (Xenia Austriaca. Festschr. d. österr. Mittelschulen zur 42. Versammlung deutscher Philologen in Wien, I. Bd., Abth. IV.)

Nevins, J. Birkbeck. Pictures of Wales During the Thudor Period (Henry VII. to Elizabeth). With some Account of the Translation of the Bible into Welsh bn Bishop Morgan. 8⁰. p. 86, Howell (Liverpool), Simpkin, 3/6.

Nimbi di Santi in alcuni dipinti del secolo XIV. (Arte ital. decor. e industr., II, 5.)

Nöldeke, Ober-App.-R. Dr. Nachrichten über Francesco Maria Capellini Stechinelli. (Erster Jahresbericht des Museums-Vereins in Celle, 1892/93, gr. 8⁰. Celle, Schulze.) 18 S. m. 1 Taf. M. —. 75.

Oechelhäuser. Zur Entstehung der Manesse-Handschrift. (Neue Heidelberger Jahrb. I.)

Ohnesorge, Karl. Wendel Dietterlin, Maler von Strassburg. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Kunst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts... 8⁰, VI, 68 S. Leipzig, Druck v. A. Pries, 1893. [Strassburg, Phil. Fak., Inaug.-Diss. v. 1893.]

— Wendel Dietterlin, Maler von Strassburg. 8⁰, VIII, 68 S. m. 1 Abb. (Beiträge zur Kunstgeschichte, N. F. XXI.) Leipzig, E. A. Seemann. M. 2. —.

Pansa, Giovanni. D'un ignoto pittore teramano del secolo XV. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 18.)

Pératé, André. Études sur la peinture Siennoise. I. Duccio. II. (Gazette des Beaux-Arts, 1893, t. II, S. 177.)

Phillips, Cl. Sebastiano del Piombo. (The Portfolio, 43.)

Pichi, Giov. Fel. La vite e le opere di Piero Della Francesca: monografia, con prefazione dell' ing. Vincenzo Funghini. Sansepolcro, tip. Becamorti e Boncompagni, 1892, 8⁰, XVI, 190 p. L. 3. —.

— Un' errata corrige — A proposito di Piero della Francesca. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 8.)

Prosdocimi, Alessandro. La Vergine col bambino. Tavola di Giambattista Cima di proprietà del Comune d'Este. — Ricordi storici della chiesa di S. M. delle Consolazioni e del dipinto. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 19.)

Rahn, J. R. Gli affreschi del Ticino di nuovo scoperti in Lugano, Ascona e Mairengo. (Boll. stor. della Svizz. ital., XV, 1—3.)

Ravaisson, F. Une œuvre de Pisanello. (Revue archéologique, 3e série, t. XXI, S. 1.)

— Une œuvre de Pisanello. In-8⁰, 14 p. et pl. Angers, impr. Burdin et Cie. Paris, libr. Leroux. [Revue archéologique.]

Reber, v. Die Bildnisse der herzoglich bayerischen Kunstkammer nach dem Ficklerschen Inventar von 1598. (Sitzungsberichte d. philos.-philolog. u. histor. Cl. d. k. bayer. Akademie d. Wiss. zu München, 1893. Heft 1.)

— Geschichte der Malerei von Anfang des 14. bis zum Ende des 18. Jahrh. gr. 8⁰, VIII, 415 S. München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissenschaft. M. 6. —; geb. M. 7. —.

Redgrave, R. and S. A Century of Painters of the English School. 2 nd. ed. Illusts., Abridged and Continued to the Present Time. Cr. 8⁰, p. 490. Low. 7/6.

Restaurie, De, der gewelfschilderingen van Jan van Scorel te Warmenhuizen. Amsterdam, Th. A. van Zeggelen. (M. J. P. van Santen.) (6 en 72) post 8⁰, f. —. 50.

Robert, Charles. La Grande Verrière du XIIIe siècle et autres vitraux anciens de la cathédrale de Dol. In-8⁰, 29 p. avec 2 chromolithographies. Rennes, impr. Simon et Cie. [Extr. des Mémoires de la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine, t. 22, 1893.]

Rosenberg, Adolf. Dürer's Madonna mit dem Zeisig in der Berliner Gemäldegalerie. Mit Abbildgn. (Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F., IV. Jahrg. 1893, S. 225.)

Rossi, G. B. de. Cubicoli sepolcrali cristiani adorni di pitture presso Cagliari in Sardegna. (Bullettino di archeol. crist. S. V. a. III, 3, 4.)

Sant' Ambrogio, dott. Diego. Il borgo di Castiglione Olona presso Varese: illustrazione artistica. Testo e atlante. Milano, Calzolari e Ferrario edit. (tip. Cesana), 1893, 4⁰, p. 48, con cinquanta tavole. L. 12. —.

Schaeffer, A. Kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien. 2. Lfg., Wien, Löwy. M. 15. —.

Schmarsow, August. Die Engel des Melozzo da Forli. (Westermann's illustr. deutsche Monatshefte, 37. Jahrg. 1893, September.)

Schmid, Heinrich Alfred. Jörg Breu der Aeltere und Jörg Breu der Jüngere. (Zeitschr. f. bildende Kunst, N. F., V. Jahrg. 1893/94, Heft 1.)

Schmidt, Chr. jun. Die Wandgemälde in der St. Katharinenkapelle in Wiedlisbach und ihre Wiederherstellung. (Anzeiger für Schweizer. Alterthumskunde, 26. Jahrg. 1893, S. 194.)

— Rudolf. Ein Brief vom Maler Müller an Wieland. (Mittheil. aus d. german. Nationalmuseum, Jahrg. 1893, S. 13.)

— Dir. Dr. W. Handzeichnungen alter Meister im königl. Kupferstich-Kabinet zu München, hrsg. v. Dir. Dr. W. Schmidt. Unveränderliche Phototypie-Reproduktionen der Verlagsanstalt Bruckmann. 8. (Schluss-) Lfg. gr. f⁰, 20 Bl. m. 1 Bl. Text. München, Verlagsanstalt f. Kunst und Wissenschaft. In Mappe à M. 60. —.

Schnerich, Alfred. Die beiden biblischen Gemälde-Cyclen des Domes zu Gurk. I. II. III. (Mittheil. der k. k. Central-Commission, N. F., XIX. Bd. 1893, 1., 2. u. 3. Heft.)

Schweitzer, Eugen. „Die Stunden des Tages und der Nacht.“ [Decke des Appartamento Borgia im Vatican.] Vortrag. (Sitzungsber. III u. V, 1893, der Berliner kunstgeschichtl. Gesellschaft.)

Scipioni, prof. G. Scipione. Raffaello: discorso letto nella sala degli Angeli del palazzo ducale in Urbino il 6 aprile 1893, anniversario della morte di Raffaello. Teramo, Giovanni Fabbri edit., 1893, 16⁰, p. 32.

Scutellari, dott. Girolamo. Cenni biografici intorno ai pittori, scultori ed architetti ferraresi dal 1750 fino ai giorni nostri (1892), per far seguito alle Vite del Baruffaldi. Ferrara, tip. Sociale, 1893, 8⁰, p. 45.

Seidlitz, Dr. W. v. Zeichnungen deutscher Künstler von Carstens bis Menzel. Mit erläut. Text von W. v. S. gr. f⁰, 50 Lichtdr.-Taf. mit 1 Bl. Text, nebst Textheft, hoch 4⁰, V, 70 S. München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft. In Leinw.-Mappe M. 120. —.

Six, J. Jets over Rembrandt. (Oud-Holland, XI. Jaarg. 1893, 3. Afl.)

— Opmerkingen omtrent eenige meesterwerken in 's Rijks Museum. (Oud-Holland, XI. Jaarg. 1893, 2. Afl.)

Soffé, E. Charles Le Brun. (Mitth. des Mähr. Gewerbemuseums in Brünn, 1893, 8.)

Sparventi, Silvio Mar. Vittor Pisano, detto Pisanello, pittore e medaglista Veronese della prima metà del secolo XV. 8⁰, p. 69. Verona, tip. Pozzati, 1892. L. 3. —.

Steinmann, Ernst. Die Tituli und die kirchl. Wandmalerei im Abendlande vom V. bis zum XI. Jahrhundert. Erter [!] Tl. [Erschien vollständ. 1892 als: Beitr. z. Kunstgesch., N. F., Heft XIX.] 8⁰, 2 Bl., 74 S. Leipzig, Druck v. Ramm & Seemann, 1892. [Leipzig, Phil. Fak., Inaug.-Diss. v. (19. Aug.) 1892.]

Stella, G. Decorazioni murali dei secoli XIV e XV nel Veneto. (Arte ital. decor. e ind., II, 7.)

Stiassny, Robert. Baldung-Studien. I. Zeichnungen. (Kunstchronik, N. F., V. Jahrgang, 1893/94, Nr. 9.)

— Photographieen von Gemälden der Augsburger Galerie. (Kunstchronik, N. F., V. Jahrg. 1893/94, Nr. 6.)

Stückelberg, E. A. Die Wandgemälde der Barfüsserkirche in Basel. (Tafel XIII u. XIV.) (Anzeiger für Schweizer. Alterthumskunde, 26. Jahrg. 1893, S. 190.)

— Nachtrag zu Vögelins „Façadenmalereien in der Schweiz“. (Anz. für Schweizer. Alterthumskunde, 26. Jahrg. 1893, S. 256.)

— Wandgemälde in der Stiftskirche zu Payerne (Tafel XVII u. XVIII). (Anz. für Schweizer. Alterthumskunde, 27. Jahrg. 1893, S. 246.)

Térey, Dr. Gabr. v. Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien, zusammengestellt von Dr. Gabr. v. Térey. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 1. Bd. 1. Heft.) gr. 8⁰, 51 S. m. 2 Lichtdr. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 2. 50.

Thode, Henry. Drei Porträts von Albrecht Dürer. M. 1 Lichtdrucktaf. u. 1 Abbildg. im Text. (Jahrbuch d. königl. Preussischen Kunstsammlungen, XIV. Bd., Heft 4, S. 198.)

Ulmann, Herm. Sandro Botticelli, gr. 4⁰, VIII, 158 S. m. Abbildgn. u. 10 Taf. München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissenschaft. Geb. M. 16. —.

Valabrègue, Antony. Quelques documents à propos des frères Le Nain, leur famille, leur père, leur maison, leurs terres etc. (L'Art, t. LIV, 1893, II, S. 195.)

Venere, Una, di Lorenzo di Credi. Firenze. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 7.)

Venturi, Adolfo. I due Dossi. (Archivio storico dell' arte, anno VI, 1893, fasc. 2. 3.)

Verzeichniss von Photographien nach Werken der Malerei bis zum Anfang des XIX. Jahrh., nach kunstwissenschaftl. Gesichtspunkten geordnet, m. beigefügten Verkaufspreisen. (In 8 Lfgn.) 1. u. 2. Lfg., gr. 8⁰ (S. 1—27*). Berlin, Amsler & Ruthardt. Subskr.-Preis à M. 10. —.

Vesme, Aless. I Van Loo in Piemonte. (Archivio storico dell' arte, anno VI, 1893, fasc. 5.)

Vitraux du chœur de la cathédrale d'Evreux. In-4⁰, 34 p. et 13 planches. Evreux, impr. Hérissey; à la Société des amis des arts du département de l'Eure. [Tiré à 200 exemplaires numérotés.]

Vôlte dipinte nella Certosa di Pavia. (Arte ital. dec. e ind., II, 4.)

Wandgemälde, Die, des Pauliner Kreuzganges in Leipzig. (Deutsche Bauztg, 1893, Nr. 29.)

Wappenbuch v. den Ersten genannt „Codex Seffken". Der Urschrift aus dem Ende d. 14. Jahrh. getreu nachgebildet v. Prof. Ad. M. Hildebrandt. Mit e. Vorworte u. Bemerkgn. v. Kanzleir. Gust. A. Seyler, qu f⁰, 1 Lichtdruck u. 76 farb. Taf. m. 6 S. Text. Berlin, J. A. Stargardt in Comm. M. 30. —.

Weber, Franz Thomas. Biographische Mitth. über das Leben der Künstler Franz Thomas und Josef Karl Weber von Augsburg. Ein Beitrag zur Künstlergeschichte der Stadt Augsburg. (Zeitschrift des hist. Vereins f. Schwaben und Neuburg, 19. Jahrg.)

Wickhoff, Franz. Die Bibliothek Julius II. (Jahrbuch der königl. Preussischen Kunstsammlungen, XIV. Bd., 1893, Heft 1, Seite 49.)

Wiele, Marguerite Van de. La Hollande des Ostade. (L'Art, t. LIV, 1893, I, S. 192.)

— Les frères Van Ostade. In-8⁰, 110 p. avec 65 grav. Paris, impr. Ménard et Cie.; lib. Allison et Cie. fr. 3. 50. [Les artistes célèbres.]

Woermann, Karl. Ismael und Anton Raphael Mengs. (Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F., V. Jahrg 1893/94, Heft 1.)

X. Curiosità storico-artistiche. Il pittore Melozzo da Forli e il Conte Girolamo Riario fanno una burla ad uno scalpellino. (Arte e storia, anno XII, 1893, Nr. 15.)

Zeichnungen alter Italiener in den Uffizien zu Florenz. 26 Fksm.-Drucke aus Friedr. Bruckmann's artist. Anstalt m. illustr. Text v. Adf. Bayersdorfer. gr.-f⁰, 4 S. Text. München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissenschaft. In Mappe M. 60. —.

Zimmermann, Ernst. Die Landschaft in der venezianischen Malerei bis zum Tode Tizians. [Erschien vollst. 1893 als: Beitr. z. Kunstgesch., N. F., XX.] 8⁰, 1 Bl., IV, 89 S. Leipzig, Druck v. Ramm & Seemann, 1892. [Leipzig, Phil. Fak., Inaug.-Diss. v. (27. Nov.) 1892.]

Graphische Künste.

Althaus. Wiener Briefmaler und Illuministen des XVII. Jahrhunderts. (Monatsbl. des Alterthums-Vereines zu Wien, IV. Bd., 10. Jahrg., 1893, Nr. 5.)

Ammann's, Jost, Wappen- u. Stammbuch. Franckfort a/M. bei Sig. Feyrabend, 1589. (Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren in Facsimile-Reproduction. 3. Bdchn., 2. Aufl.). gr. 8⁰, 180 S. München, G. Hirth. M. 7.50; geb. M. 10. —.

Angot, A. Histoire de l'imprimerie à Laval jusqu'en 1789. 8⁰, 48 p. Laval, impr. Moreau.

B. Polnische Wasserzeichen. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., VIII. Jahrg., 1893, Nr. 96, S. 523.)

Beck, Richard. Neugefundene illustrirte Strassburger Drucke aus dem ersten Jahrzehnte des XVI. Jahrhunderts. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, X. Jahrg. 1893, 7. u. 8. Heft, S. 331.)

Bösch, Hans. Ein Beitrag zur Bücherausstattung. (Mittheilungen aus dem germanischen National museum, Jahrg. 1893, S. 108.)

— Ein Rieter-Koberger'sches Alliancewappen. (Mittheilungen aus dem germanischen Nationalmuseum, Jahrg. 1893, S. 122.)

— Entwurf eines gotischen Brunnens vom Ende des 15. Jahrhunderts. (Mittheilungen aus dem german. Nationalmuseum, Jahrg. 1893, S. 97.)

Bouchot, Henri. La préparation et la publication d'un livre illustré au XVIe siècle (1573 bis 1588). In-8⁰, 12 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. [Extr. de la Bibliothèque de l'Ecole des chartes, tome 53, 1892.]

Bourcard, Gustave. Dessins, gouaches, estampes et tableaux du XVIIIe siècle. Guide de l'amateur. In-8⁰, 688 p. Nantes, impr. Grimaud. Paris, libr. Damascène Morgand. fr. 35. —.

Briquet, C. M. De la valeur des filigranes du papier comme moyen de déterminer l'âge et la provenance de documents non datés. 8⁰, 13 p. Genève, Georg & Co., 1892. fr. 1. —. [Extr. du Bulletin de la Société d'histoire de Genève.]

Chmelarz, Eduard. Jost de Negker's Helldunkelblätter Kaiser Max und St. Georg. (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XV. Bd., I. Th., S. 392.)

Degeorge, Léon. L'Imprimerie en Europe aux XVe et XVIe siècles. Les premières productions typographiques et les premiers imprimeurs; par L. D. In-18⁰, XII, 139 p. Paris, impr. Beaudelot; librairie Em. Paul, L. Huard et Guillemin. (1892.) fr. 3.—.

Delisle, Léopold. „Incunabula Biblica, or the first half century of the latin Bible, being a bibliographical account of the various editions of the latin Bible between 1440 and 1500, with an appendix containing a chronological list of the sixteenth century, by W. A. Copinger. . . . London, Bernard Quaritch, 1892. In-f⁰, X, 226 p. avec 54 planches. Catalogue of the Copinger collection of editions of the latin Bible, with biographical particulars, by W. A. Copinger. . . . Privately printed. Manchester, 1893. In-4⁰, VIII, 39 p avec un frontispice et 9 planches." Par L. Delisle. In-4⁰, 17 p. Paris, Imprimerie nationale. [Extr. du Journal des savants, avril 1893.]

Després, A. Les editions illustrés des Fables de La Fontaine. „Supplément.“ In-8⁰, 19 p. Paris, impr. Chamerot et Renouard; librairie Rouquette et fils.

Drucke, Seltene, in Nachbildungen. Mit einleit. Text von Karl Schorbach. I. Die Historie von dem Ritter Beringer. Strassburg 1495. 16 S. mit 12 S. in Facsim. 16⁰. Leipzig, Spirgatis. M. 3. —.

Duff, E. Gordon. Early Printed Books. Illustrated with Frontispice and 10 Plates. Post 8⁰, XII, 218 p. Paul, Trübner and Co. 6/.

E. Das Stiger'sche Bücherzeichen von Crispin de Passe. (Ex-libris, Jahrg. III, 1893, Heft 3, S. 80.)

Esnhrt. Ueber die Bücherzeichen der K. Hof- u. Staatsbibliothek München u. deren Meister. (Ex-libris, Jahrg. III, 1893, Heft 3, S. 49.)

Falk. Varia zur ältesten Druckgeschichte. (Centralblatt für Bibliothekswesen, X. Jahrg., 1893, 7. und 8. Heft, S. 346.)

Forst, H. Ueber die Gründung der Behem'schen Druckerei in Mainz. (Annalen des Vereins f. nassauische Alterthumskunde, 25. Bd., 1893, S. 53.)

Friedländer, M. Notiz über Albrecht Altdorfer. Mit 3 Abbild. im Text. (Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsammlungen, XIV.Bd., 1893, Heft 1, S.22.)

Gélis-Didot, P. L'art du rire et de la caricature dans tous les temps. (L'Art pour tous, 782, 783.)

Hédé-Haüy, A. Les illustrations des Contes de La Fontaine: bibliographie, iconographie (pour faire suite à l'ouvrage du docteur Armand Després, „les Editions illustrés des Fables de La Fontaine“). In-8⁰, 196 p. Paris, impr. Pairault; lib. Rouquette et fils; Roblin, 65, rue Saint-Lazare.

Hirth, G. u. R. **Muther.** Meister-Holzschnitte a. vier Jahrhunderten. 10 Lfgn. gr. 4⁰. München, G. Hirth. à M. 3. 50.

Hymans, Henri. Lucas Vorsterman. Catalogue raisonné de son Oeuvre, précédé d'une notice sur la vie et les ouvrages du maître par H. Hymans. Ouvrage accompagné de planches et de tables méthodiques. 4⁰, 270 S. Bruxelles, Bruylant-Christophe & Cie., éditeurs, successeur Emile Bruylant, 1893.

Kirchner, E. Die Papiere des 14. Jahrhunderts im Stadtarchive zu Frankfurt a. M. und deren Wasserzeichen. Mit 153 Abbild. von Wasserzeichen. 8⁰, 35 S. mit 31 S. Abbild. Frankfurt a. M., C. Jügel. M. 2. 50.

Kissel, Clem. 25 Bücherzeichen. g. 8⁰, 8 S. Text. Berlin, J. A. Stargardt. M. 4. —.

Kristeller, Dr. Paul. Die italienischen Buchdrucker- und Verlegerzeichen bis 1525, hrsg. von Dr. Paul Kristeller. (Die Büchermarken oder Buchdrucker- und Verlegerzeichen, 2. Bd.) Imp.-4⁰, XV, 145 S. mit eingedr. Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 50. —.

Lehrs, Max. Copie tedesche d'incisioni in rame italiane eseguite nel secolo XV. (Archivio storico dell' arte, anno VI, 1893, fasc. 2.)

— Der Meister der Liebesgärten. Ein Beitrag zur Geschichte des ältesten Kupferstichs in den Niederlanden. Imp.-4⁰, 23 S. mit 10 Lichtdruck-Taf. Dresden, Bruno Schulze. M. 20. —.

— Notiz zu Israhel van Meckenem. Mit 1 Abbild. im Text. (Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen, XIV. Bd., 1893, 2. und 3. Heft, S. 81.)

— Ueber gestochene Vorlagen für gothisches Kirchengeräth. Mit 3 Abbild. (Zeitschr. für christliche Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 3.)

Lhomme, F. Le Roman de la Rose avec les illustrations de 1493. (L'Art, tome LIV, 1893, I, S. 178.)

Lippmann, Frdr. Der Kupferstich. (Handbücher der königl. Museen zu Berlin. Mit Abbild. Hrsg. von der General-Verwaltung der königl. Museen [III. Bd.].) V, 223 S. mit 110 Abbild. 8⁰. Berlin, W. Spemann. M. 2. 50; geb. M. 3. —.

Monumenta Germaniae et Italiae typographica. Deutsche und italien. Inkunabeln, in getreuen Nachbildungen hrsg. von der Direction der Reichsdruckerei. Auswahl und Text von Cust. K. Burger. 3. und 4. Lfg. gr. f⁰ (à 25 Taf.). Berlin, Leipzig, O. Harrassowitz in Comm. à M. 20. —.

Pellechet. Alphabets des imprimeurs du XVᵉ siècle, avec des fac-similés. 8⁰, 12 p. Paris, Bouillon. [Extr. de la Revue des bibliothèques.]

Piekosiński, F. Die mittelalterlichen Wasserzeichen, gesammelt aus den Handschriften der polnischen, vorzugsweise Krakauer Archive und Bibliotheken. 14. Jahrh. (Anzeiger der Akad. d. Wissensch. in Krakau, 1893, October.)

Pollard, Alfred W. Early Illustrated Books: A History of the Decoration and Illustration of Books in the 15th and 16th Centuries. (Books about Books.) Cr. 8⁰, 260 p. Paul, Trübner and Co. 6/.

Renouard, Ph. Bibliographie des éditions de Simon de Colines (1520—1546). Avec une notice biographique et trente-sept reproductions en fac-similé. In-8⁰, VII, 520 p. Paris, imp. Chamerot et Renouard; libr. E. Paul, Huard et Guillemin, 1894. fr. 40. —.

Répertoire bibliographique Strasbourgeois. III et IV. Par Ch. Schmidt. VI, 46 S. mit 4 Taf. und VIII, 35 S. mit 4 Taf. 4⁰. Strassburg, J. H. Ed. Heitz. M. 12. —.

Rocheblave, S. Les Cochin. Grand in-8⁰, 224 p. avec 142 grav. Paris, impr. Moreau et Cᵉ; libr. Pierson et Cᵉ. fr. 7. —. [Les Artistes célèbres.]

Rooses, M. Plantijn en de plantijnsche drukkerij. 8⁰, 206 p. avec gravures hors texte. Antwerpen, Buschmann. fl. 4. —.

Rosenberg, Adolf. Der Kupferstich in der Schule und unter dem Einflusse des Rubens [die Rubensstecher]. (Geschichte der vervielfältigenden Künste. Red. von Carl v. Lützow.) 8 Lfgn. f⁰, VII, 168 S. mit Illustr. u. 43 Taf. Wien, Gesellschaft f. vervielfältigende Kunst. M. 40. —; geb. M. 50. —; Luxusausg. M. 120. —; geb. M. 135. —.

Rozycki, K. v. Die Kupferstecher Danzigs. (Der Sammler, Berlin, XV, 1893, Nr. 6.)

— Die Kupferstecher Danzigs. Ein Beitrag zur Geschichte des Kupferstichs. gr. 8⁰, 44 S. mit Signat. Danzig, Th. Bertling. M. 2. —.

— Johannes Ziarnko, ein polnischer Maler-Radirer des XVI. Jahrhunderts. (Der Sammler, Berlin, XV, 1893, Nr. 15.)

Sarre, Fr. Ein holländischer Holzschnitt aus der Zeit des siebenjährigen Krieges. (Forsch. zur brandenburg. u. preuss. Geschichte, VI, 1.)

Schmid, Heinrich Alfred. Holzschnitte von Christoph Amberger. (Kunstchronik, N. F., V. Jahrg. 1893/94, Nr. 4.)

Schmidt, Wilh. Zum „Triumphzug“ Maximilian's I. (Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 21.)

Schram, W. Zur Geschichte des mährischen Kupferstiches. (Mittheil. des Mähr. Gewerbe-Museums in Brünn, 1893, 7.)

Schreiber, W. L. Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVᵉ siècle.

Tome III et VI. Berlin, A. Cohn in Comm. à M. 12. —. — III. Contenant un catalogue des gravures sur métal et des empreintes en pâte, suivi d'un supplément provisoire, d'une clef des attributs des saints et d'une liste des marques et monogrammes avec des notes critiques, bibliographiques et iconologiques. gr. 8⁰, XVI, 334 S. — VI. Contenant un atlas de fac-similés de gravures sur bois et sur métal et d'empreintes en pâte. f⁰, VIII S. mit 35 Taf.

Schweizer, P. Murer's Plan der Stadt Zürich von 1576. (Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde, 26. Jahrg., 1893, S. 282.)

Sibmacher's, Joh., Wappen-Büchlein, aufs New in Truck geben durch Prof. Ad. M. Hildebrandt. qu. 8⁰, 19 Taf. mit 5 S. Text. Berlin, J. A. Stargardt. M. 4. —.

Spilbeeck, Van. Iconographie Norbertine. Arbres hagiologiques de l'Ordre de Prémontré. (Messager des sciences historiques, année 1893, Gand, 2e livr., S. 133.)

Springer, Jaro. Ueber Blockbücher. Vortrag. (Sitzungsbericht VI, 1893, der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

— Zur Geschichte des Farbendrucks. I. Der Farbenholzschnitt. II. Der farbige Kupferdruck. (Die graphischen Künste, XVI. Jahrg., 1893, 1. Heft, S. 11 und 4. Heft, S. 78.)

Teske, C. Das mecklenburgische Wappen von Lucas Cranach dem Aelteren, die Bücherzeichen (ex libris) des Herzogs Ulrich zu Mecklenburg und Anderes. hoch 4⁰, 12 S. mit 22 Abbild. Berlin, J. A. Stargardt. M. 6. —.

T(öpfer). Der Formschnitt. (Mittheil. des Gew.-Museums zu Bremen, 1893, 10.)

Uzanne, Octave. The Book-Hunter in Paris: Studies among the Bookstalls and the Quays. With a Preface by Augustine Birrell. Illusts. 8⁰, XXV, 232 p. E. Stock. 21/.

Wanschura, K. Ueber die Entstehung unserer Buchstabenschrift. (Das Kunstgewerbe, 1893, 2. Maiheft.)

Wurzbach, Alfred v. Der Stecher W. (Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg. 1893, Nr. 27.)

Kunstgewerbe.

Adamy, R. Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg u. seine Beziehungen zum Darmstädter Museum. (Quartalsbl. des histor. Vereines f. das Grossh. Hessen, 1893, 8.)

Album hervorragender Gegenstände aus der Waffensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses. Hrsg. mit Genehmigung des Hohen Oberstkämmerer-Amtes Sr. K. u. K. Apostol. Majestät. Erläuternder Text v. Gust. Wendelin Boeheim. 50 Taf. in Lichtdr. von J. Löwy und zahlreiche Text-Illustr. f⁰, VI, 29 S. Wien, J. Löwy. Kart. M. 50. — ; geb. in Leinw. M. 60.—.

Aleandri, Vittorio. L'oreficeria in Sanseverino Marche nel medio-evo. (Arte e Stor., anno XII, 1893, Nr. 12.)

Angst, H. Bauerngeschirr. Ein Beitrag zur Geschichte der schweizer. Keramik. (Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde, 26. Jahrg. 1893, S. 197.)

— Ein Fund mittelalterlicher Ofenkacheln in Zürich (Taf. XXI). (Anzeiger f. Schweizerische Alterthumskunde, 26. Jahrg. 1893, S. 278.)

Ausstellung der Stickereisammlung des Kunstgewerbe-Museums im Gürzenich. (Kunstgew.-Blatt, 10.)

Balfour, H. The Evolution of Decorative Art: An Essay upon its Origin and Development, as Illustrated by the Art of Modern Races of Mankind. Cr. 8⁰, p. 130. Percival. 4/6.

Barbier de Montault, X. Le fer à hosties de Saint Marcel-d'Urfé (Loire) (XIIIe siècle). 8⁰, 12 p. Roanne, impr. Souchier. [Extr. de la Revue histor. et archéol.]

— Un reliquaire du XIIIe siècle, à Sainte-Radegonde de Pommiers (Deux-Sèvres). Avec une planche. (Bulletin monumental, 1893, Nr. 4, S. 330.)

Beer, Dr. Rudolf. Die Galeere des Don Juan de Austria bei Lepanto. Nach einer zeitgenössischen Beschreibung. (Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XV. Bd., I. Theil, 1894, S. 1.)

Beissel, St. Die heiligen Geräthe und die geistliche Kleidung bei der päpstlichen Messe im 8. Jahrhundert. (Stimmen aus Maria-Laach, 45. Jahrg., 5. Heft.)

Bertrand, A. Le vase d'argent de Gundestrup (Jutland). In-8⁰, 11 p. et 3 pl. Angers, impr. Burdin et Ce. Paris, libr. Leroux. [Extr. de la Revue archéologique.]

Boeheim, W. Die Verzierung des Eisens im XV. und XVI. Jahrhundert in Italien. (Blätter für Kunstgewerbe, XXII, 2.)

— Die Waffenschmiede Mailands im 15. und 16. Jahrh. (Allgem. Ztg., 1893, Nr. 61, Beil.)

— Die Zeugbücher des Kaisers Maximilian I. Beschrieben und erläutert. (Schluss.) (Jahrb. der Kunsthistor. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XV. Bd., I. Theil 1894, S. 295.)

Bösch, Hans. Zur Geschichte der technischen Verwendung des Papiers. (Mittheilungen aus dem germanischen Nationalmuseum, Jahrg. 1893, S. 3 und 121.)

Borbonese, Cav. Emilio. I ceramisti italiani a Lione nel secolo XVI. A proposito di una recente pubblicazione di N. Rondot. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 6.)

Bosseboeuf, l'abbé F. Les arts industriels en Touraine. Documents sur la céramique en Touraine. In-8⁰, 59 p. Tours, impr. Deslis frères. [Extr. des Publications de la Société archéologique de Touraine.]

Bouchot, Henri. Le luxe français. La Restauration. Illustration documentaire d'après les originaux de l'époque. In-4⁰, 333 p. Evreux, impr. Hérissey. Paris, Librairie illustré.

Bouilhet, A. La femme et l'orfèvrerie. Grand in-8⁰, 32 p. avec gravures. Bordeaux, impr. Gounouilhou. Paris, lib. Rouam et Cie. [Extr. de la Revue des arts décoratifs.]

Bucheinbände aus dem Bücherschatze der Kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden. Eine Vorlagensammlung für Buchbinder, Gewerbeschulen, Graveure, Musterzeichner u. s. w. N. F., mit beschreib. Texte hrsg. von Gust. H. A. Lier. 17 Lfgn. gr. 4⁰ (à 3 Photogr. mit V, 12 S. Text.) Leipzig, E. Twietmeyer.

Bucher, Bruno. Geschichte der technischen Künste. 27. Lfg. Lex.-8⁰. (3. Bd. S. 449—496 mit Illustr.) Stuttgart, Union. (à) M. 2. —.

— Rococo-Porzellan. (Neue Freie Presse, 1893, 11. Oct.)

Bük, Jul. v. Die Sammlungen des österreich. Kaiserhauses in Wien. Die Werke der Keramik. (Centralbl. für Glasind. und Keramik, 1893, 261.)

Buff, Adolf. Urkundliche Nachrichten über den Augsburger Goldschmied Jörg Sigman. 1548 bis 1601. (Zeitschrift des histor. Vereins für Schwaben und Neuburg. 19. Jahrg.)

Breda, A. Vetrate con lastre legate a piombo nel palazzo da Mula a Venezia. (Arte ital. decor. e ind., II, 7.)

Brett, J. The functions of texture in the arts. (Art. Journ., 1893, April.)

Brykczynski, A. Tombeau d'un évêque du XIVe siècle. (Revue de l'Art chrétien, 5e série, tome IV, 1893, 6me livr., S. 483.)

Carocci, G. Alcuni oggetti della raccolta Carrand nel Museo Naz. di Firenze. (Arte ital. decor. e industr., II, 6.)

Champeaux, A. de. L'Art décoratif dans le Vieux Paris. (Gazette des Beaux-Arts, 1893, t. I, S. 318; t. II, S. 254, 341.)

Chirtani, L. Stipo nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano. (Arte ital. decor. e industr., II, 6.)

Church, C. H. Old english pottery. I. Slipware. (The Portfolio, 42.)

Cloches, Les. (Messager des sciences historiques, année 1893, Gand, 2e livr., S. 225.)

Dassel, G. v. Die Patrizierfamilie Dassel in Riga. [Silberschatz der Schwarzenhäupter-Gesellschaft in Riga.] (Der deutsche Herold, 1893, 11.)

d'Auxy de Launoy, A. Reliques et reliquaires de l'église de Jurbise. 8⁰, 13 p. et 1 pl. Mons, Dequesne-Masquillier. [Extr. des Annales du Cercle archéol. de Mons.]

D'Elvert. Zur Geschichte der Gold- und Silberschmiedekunst in Mähren u. Oesterr.-Schlesien. (Notizenbl. der histor.-statist. Section der k. k. mähr.-schles. Gesellschaft etc., 1892, 8.)

— Zur mährisch-schlesischen Glockenkunde. (Notizenbl. der histor.-statist. Section der k. k. mähr.-schles. Gesellschaft etc. 1892, 10.)

Dittrich. Gothisches Ornamentscheibchen. Mit Abbildung. (Zeitschrift für christliche Kunst, VI. Jahrg. 1893, Heft 7.)

Doering, Dr. Osc. Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin. Correspondenzen aus den Jahren 1610—1619, im Auszuge mitgetheilt und commentirt von Dr. Osc. Doering. (Quellenschriften f. Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit. Begründet von Rud. Eitelberger von Edelberg, fortgesetzt von Alb. Ilg. N. F., VI. Bd.) gr. 8⁰, XX, 362 S. Wien, C. Graeser, M. 7. —.

Drach, C. Alhard v. Jost Burgi, Kammeruhrmacher Kaisers Rudolf II. Beiträge zu seiner Lebensgeschichte und Nachrichten über Arbeiten desselben. (Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XV. Bd., I. Theil, 1894, S. 15.)

— Die Casseler Weinglashütte v. 1583. (Bayer. Gewerbe-Zeitung, 1893, Nr. 5.)

Duhn, Fr. v. Eine Bronze der früheren Sammlung Ancona. (Neue Heidelb. Jahrbücher, III, 1.)

Dunoyer de Segonzac, Jacques. Les faïences mortes. Ligron. (L'Art, tome LIV, 1893, II, S. 189.)

E. S. Einige Louis XVI.-Möbel. [In dänischer Sprache.] (Tidsskr. f. Kunstind., 1893, 1.)

Edzard zu Innhausen und Knyphausen. Ostfriesische Volks- und Rittertrachten um 1500. (Jahrb. der Gesellschaft für bild. Kunst und vaterl. Alterthümer zu Emden, X, 2.)

Effmann, W. Die Glocken der Liebfrauen-(Ueberwasser-)Kirche zu Münster i. W. Mit 3 Abbild. (Zeitschrift für christliche Kunst, VI. Jahrg. 1893, Heft 6.)

Ehrenthal, M. v. Der Marschallstab des Kurfürsten August und dessen Kleidung auf dem Reichstage zu Augsburg 1566. (Neues Archiv für sächs. Gesch. u. Alterthumskunde, 14. Bd.)

— Zwei Harnische von Matthäus Frauenpreis dem Aelteren im kgl. Histor. Museum zu Dresden und auf der Wartburg. (Neues Arch. f. sächs. Geschichte u. Alterthumsk., 14. Bd.)

Einband aus der kgl. sächs. bibliographischen Sammlung zu Leipzig. (Buchgewerbeblatt, 1893, 8. Heft.)

Ewald, Prof. Dir. Ernst. Farbige Decorationen vom 15.—19. Jahrh. 15. Lfg. gr. f⁰, 8 Taf. Berlin, E. Wasmuth. M. 20. —.

F. Wandschrank im kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. (Blätter für Architekt. u. Kunsthandwerk, 1893, 8.)

Falke, Dir. Jac. v. Holzschnitzereien. Eine Auswahl aus der Sammlung des k. k. österreich. Museums für Kunst und Industrie, auf 55 Taf. Lichtdr. Hrsg. u. mit einer Einleitung versehen. gr. 4⁰, 16 S. Text. Wien, A. Schroll & Cie. In Mappe M. 35. —.

— Mittelalterliches Holzmobiliar. 40 Taf. in Lichtdr. Hrsg. u. mit Text begleitet von J. v. F. Lichtdr. von Hofphotograph J. Löwy. f⁰, 11 S. Text. Wien, A. Schroll & Cie. In Mappe M. 40. —.

— O. v. Das deutsche Steinzeug. Vortrag. (Sitzungsbericht I, 1893, der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Feith, J. A. Ein „lavacrum" des XII. Jahrhunderts. Mit 1 Holzschnitt. (Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Heft 94, 1893, S. 143.)

Frazer, W. Early Pavement Tiles in Ireland. (The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland. Part. 4, Vol. III, 1893, S. 357.)

Frenzel, O. Schatzverzeichnisse der Reichkramer-Capelle in der Elisabethkirche zu Breslau. (Schlesiens Vorzeit in Bild u. Schrift, V, 9.)

Gardner, J. Starkie. Ironwork: From the Earliest Times to the End of the Mediæval Period. With 57 Illusts. (South Kensington Art Handbook.) Cr. 8⁰, 160 p. Chapman and Hall. 3/.

Garnier, Edouard. La faïence japonnée et la fabrique des pourpres (var), à propos d'une faïence du Musée de Sèvres. (Bulletin des Musées, 4e année, tome IV, Nr. 3, 4 & 5, 1893, S. 116.)

Germain, Léon. L'ancienne cloche de Marey-sur-Tille (Côte d'Or), 1630. (Revue de l'Art chrétien, 5e série, tome IV, 1893, 5me livr., S. 397.)

— La cloche d'Héricourt (Haute-Saône), 1516. (Revue de l'Art chrétien, 5e série, tome IV, 1893, 6me livr., S. 484.)

— La cloche de Sarbazan (Landes) (1573); par L. G., secrétaire perpétuel de la Société d'archéologie lorraine. In-8⁰, 15 p. Nancy, impr. Crépin-Leblond; libr. Sidot frères. (1892.)

Gold- und Silberschmiede, Die Nürnberger, von 1285—1868. (Beil. zur Bayer. Gewerbe-Ztg., 11.)

Graul, Richard. Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrich's des Grossen. IV. Das Mobiliar. Mit 2 Abbild. im Text. (Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen, XIV. Jahrg., 1893, 2. u. 3. Heft, S. 127.)

Guigard, J. Nouvel armorial du bibliophile. Guide de l'amateur des livres armoriés. T. 2. 8⁰, 499 p. avec grav. Paris, Rondeau.

Guinaudeau, B. La Collection Gernuschi. Bronzes chinois et japonais. (Oesterreichische Monatsschrift für den Orient, XIX. Jahrg., 1893, Nr. 5 und 6.)

Haendke, Berth. Ein Evangeliar aus dem IX. Jahrhundert. (Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde, 26. Jahrg., 1893, S. 239.)

Hager, G. Die Wessobrunner Stuccatorenschule. (Allgemeine Zeitung, 1893, Nr. 27 ff., Beil.)

Hann, F. G. Das Fastentuch in der Kirche zu Milstat. (Carinthia, I, 1893, 3.)

Hardy. Découvertes d'un tombeau à Alby et d'une crosse épiscopale du XIIIe siècle. (L'Ami des monuments et des arts, 7e année, tome VII, Nr. 38, 1893, S. 226.)

Havard, Henry. La tapisserie. In-8^{0}, 200 p. avec 90 illustrations par S. Hugard. Villefranche-de-Rouergue, impr. Bardoux. Paris, libr. Delagrave. [Les Arts de l'ameublement.]

— Les Boulle. Grand in-8^{0}, 94 p. avec 40 grav. dont une sanguine hors texte (frontispice). Paris, impr. Ménard & Cie.; lib. Allison et Cie. fr. 4. —. [Les Artistes célèbres.]

— L'horlogerie; par H. H., inspecteur des beaux-arts. In-8^{0}, 184 p. avec 80 illustrations par M. Gouin. Villefranche-de-Rouergue, impr. Bardoux. Paris, libr. Delagrave. [Les Arts de l'ameublement.]

Hecq, G. Un ancien vitrail de l'église de Blaton. (Annales de la Soc. d'Archéologie de Bruxelles, VII, 3.)

Hill, Arthur G. The medieval organs at Lübeck and some other ancient organs. (Archaeologia 51, p. 2.)

Hondt, Pieter d'. Venise. L'art de la verrerie: histoire et fabrication; par P. d'H., bibliothécaire-adjoint de l'Académie royale des beaux-arts et de l'Ecole des arts décoratifs. In-8^{0}, 157 p. avec grav. Mâcon. impr. Protat frères. Paris, libr. Lévy et Cie.

Hulme, F. Edward. The Birth and Development of Ornament. Illust. 8^{0}, XII, 340 p. Swan Sonnenschein. 7/6.

Jadart, H. et L. **Demaison.** Les reliquiaires de l'église de Murtin (Ardennes). In-8^{0}, 18 p. et planches. Caen, impr. et libr. Delesques. [Extr. du Bulletin monumental, 57e vol., 1892.]

Janitsch, Julius. Orientalische Teppiche. 1. 2. (Deutsche Revue. Hrsg. von R. Fleischer, 18. Jahrg., Juli, August.)

Jecklin, F. Das Kästchen von Scheid (Taf. XIX u. XX). (Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde, 26. Jahrg., 1893, S. 250.)

Jessen, P. Der Stil Louis XVI. im französischen Kunstgewerbe. Vortrag. (Sitzungsbericht I, 1893, der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

— Die Formen des Louis XVI.-Stiles in Frankreich und ihr Werth für das heutige Kunstgewerbe. (Verhandlungen des Vereines für deutsches Kunstgewerbe zu Berlin, 1892/93, 8.)

— Farbige Entwürfe für decorative Malereien aus der Zeit des Rococo. In Farbenlichtdr. nachgebildet von Alb. Frisch nach Original-Zeichnungen aus der Bibliothek des königl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin, hrsg. von P. J. gr. f^{0}, 12 Taf. mit 1 Bl. Text. Berlin, G. Siemens. In Mappe M. 25. —.

Imposte di porte del Cinquecento. (Arte ital. decor. e ind., II, 8.)

Innen-Räume, Die, der königl. alten Residenz in München. Mit Allerhöchster Genehmigung Sr. Kgl. Hoh. des Prinz-Regenten von Bayern aufgenommen und hrsg. von Hofphotogr. G. Bötter sen. (Ca. 150 Aufnahmen auf 100 Bl. in Lichtdr. oder 10 Lfgn.) 1. Lfg., gr. f^{0}, 10 Bl. München, Piloty & Loehle.

K. B. Thürklopfer aus Schmiedeeisen im kgl. Kunstgewerbemuseum in Berlin. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, 1893, 2.)

Knight, E. Taste and Economy in Decoration and Furniture. Illust. Oblong bds., 28 p. B. T. Batsford. 1/.

Koehl. Seltene fränkische Gewandnadel. (Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift, Jahrg. XII, Nr. 8 und 9, 1893, S. 181.)

Kohte, Jul. Vortrag über das Reliquiar des heil. Adalbert im Gnesener Domschatze. (Zeitschr. der histor. Gesellschaft für die Provinz Posen, VII. Jahrg., S. 488.)

Krohn, P. Japanische Schwertzierrathen im dänischen Kunstindustriemuseum. [In dän. Sprache.] (Tidsskr. f. Kunstind., 1893, 1.)

Küsthardt, Fr. Bernwards Leuchter in der Magdalenenkirche zu Hildesheim. (Kunstgewerbeblatt, 1893, 11.)

Lafond, Paul. Les tapisseries du Château de Pau. Les quatre saisons d'après les peintures de Mignard de la Galerie de Saint-Cloud, suite de tapisseries des gobelins du XVIIe siècle. (L'Art, tome LIV, 1893, II, S. 177.)

Lanza di Scalea, P. Donne e gioielli in Sicilia nel medio evo e nel rinascimento. 4^{0}, XVI, 350 p., con 5 tavole. Palermo-Torino, C. Clausen. L. 25. —.

Lasteyrie, R. de. Note sur un Châssis de Vitrail découvert à Notre-Dame de Château-Landon. (Revue de l'Art chrétien, 5e série, tome IV, 1893, 6me livr., S. 443.)

Le Blant, E. Notes sur quelques anciens talismans de bataille. 4^{0}, 15 p. Paris, Klincksieck. [Extr. des Mém. de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, t. 34, IIme partie.]

Lessing, Julius. Goldschmiedearbeiten in den Ostseeprovinzen. (Deutsche Rundschau, 19. Jahrg., 11. Heft.)

— Prof. Otto. Schloss Ansbach. Barock- und Rococo-Dekorationen aus dem XVIII. Jahrh. Suppl.-Heft. gr. f^{0}, 20 Lichtdr.-Taf mit 1 Bl. Text. Berlin, W. Schultz-Engelhard, Sep.-Cto. In Mappe M. 20. —.

Litchfield, F. Illustrated History of Furniture, from the Earlist to the Present Time. With numerous Illusts. 3. ed. Roy. 8^{0}, 298 p. Truslove and Hanson. 25/.

Lostalot, Alfred de. Dessins et modèles. Les arts du bois. (Sculpture sur bois, meubles.) Notice par M. A. de L. 3e édition. In-8^{0}, 144 p. avec 175 grav. Bordeaux, impr. Gounouilhou. Paris, libr. J. Rouam et Cie.

Lüders, Karl. Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Grossen. V. Das Porzellan. 3. Die Berliner Manufaktur. Mit 3 Lichtdr.-Taf. (Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen, XIV. Bd., Heft 4, S. 220.)

Luthmer, Ferd. Wetterfahnen. (Vom Fels zum Meer. 1893/94, Heft 4.)

Macht, Hans. Zinnarbeiten. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., VIII. Jahrg., 7. Heft, 1893, S. 409; 8. Heft, 1893, S. 428.)

Maindron, Maurice. La collection d'armes du Musée d'Artillerie. I. (Gazette des Beaux-Arts, 1893, tome II, S. 265.)

Marchand, Ed. La collection de Bénitiers en faïence décorée de M. Léon de la Rüe, ancien conseiller d'arrondissement. (Revue de l'Art chrétien, 5e série, tome IV, 1893, 5me livr., S. 387.)

Masner, Cust.-Adj. Dr. Karl. Die Costüm-Ausstellung im k. k. österr. Museum 1891. Ihre wichtigsten Stücke, ausgewählt u. beschrieben. In Lichtdr. hrsg. von Hofphotogr. J. Löwy. 4. u. 5. (Schluss-)Lfg. qu.-f^{0}, 20 Taf. mit 2 Hülfstafeln u. 7 Bl. Text. Wien, J. Löwy. à M. 20. —.

Mayer, Jos. Eine Büchsenmacherfamilie in Wiener-Neustadt. (Monatsbl. des Alterthumsvereines zu Wien, 1893, 11.)

Mazerolle, F. Exposition rétrospective de Madrid. [Ivoires. Orfèvrerie.] (Gazette des Beaux-Arts, 1893, tome I, S. 292.)

Melani, A. Campioni di stoffe ital. del Rinascimento e Persiani. (Arte ital. decor. e ind., II, 8.)

— Due legature veneziane del XVI secolo (Arte ital. decor. e ind., II, 6.)

Meyer, F. A Handbook of Ornament. Systematically Arranged for the Use of Architects, Decorators, Handicraftsmen and all Classes of Art Students. 300 full-page Plates, containing 3000 Illusts. Trans. from the Fourth Revised German ed. 8⁰. 550 p. Batsford. 2'.

— Prof. Frz. Sales. Handbuch der Schmiedekunst. (Seemann's Kunsthandbücher, 2. Bd.) 2. Aufl., gr. 8⁰, IV, 218 S. mit 214 Abbild. Leipzig, E. A. Seemann. M. 3. 20; geb. M. 4. —.

Meyer und H. **Stähelin.** Ueber die Inful des Abtes von Kreuzlingen in der thurg. histor. Sammlung. (Thurg. Beiträge, 32. Heft.)

Mobili nella Pinacoteca e nel palazzo Mansi a Lucca. (Arte ital. decor. e ind., II, 7.)

Molinier, Emile. A propos d'un ivoire offert au Musée du Louvre. (L'Art, tome LIV, 1893, I, S. 131 u. S. 182.)

— Une reliure du trésor de la Basilique Royale de Monza. (L'Art, tome LIV, 1893, I, S. 169.)

Monument, Un, de l'école byzantine. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 17.)

Nelson, W. Wood Working Positions. (Manual Instruction Series.) 4⁰. Chapman and Hall. 2/6.

Normand, Charles. Décorations intérieurs en style ancien. Salle moyen-âge du musée de Salzbourg. (L'Ami des monuments et des arts, 7e année, tome VII, Nr. 35, 1893, S. 53.)

— Musées européens. Les arts décoratifs. Histoire de l'art au moyen âge et dans les temps modernes. Chambres et décorations intérieurs en styles anciens, photographies inaltérables prises par C. N., architecte diplômé du gouvernement. In-f⁰, 30 p. et planches. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, 98, rue de Miromesnil. [Troisième album de l'Ami des monuments et des arts.]

Oldenburg, Wilh. Kerbschnittmuster aus dem nordischen Museum zu Stockholm. 250 Motive aus dem 17., 18. und 19. Jahrhundert, sowie deren Anwendung an alten Geräthen. f⁰, 32 Taf. mit 4 S. Text. Stockholm, G. Chelius. In Mappe M. 16. —.

Olsen, B. Datirung dänischer Fayencemarken. [In dänischer Sprache.] (Tidskr. f. Kunstind., 1893, 6.)

Pazaurek, G. E. Glassammlung des Nordböhm. Gewerbemuseums. (Mittheil. des Nordböhm. Gewerbemuseums, 2.)

Pilloy, J. Les plaques ajourées carolingiennes, au type du dragon tourmentant le damné. 8⁰, 10 p. avec fig. Paris, Leroux. [Extr. du Bull. archéol. du comité des travaux hist. et scientif, Nr. 3, 1892.]

Prideaux, S. T. An Historical Sketch of Bookbinding. 8⁰, 290 p. London, Lawrence & B. 6 sh.

R. B. Consoltisch im königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. (Blätter f. Architektur und Kunsthandwerk, 1893, 11.)

— Kredenzschrank des 15. Jahrhunderts im kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. (Blätter für Architektur u. Kunsthandwerk, 1893, 4.)

Ramírez, Rafael. Estudio sobre historia de la orfebreria en Córdoba. (Colección de documentos inéditos para la historia de España, tomo CVII. Madrid, 1893.)

Ringhiera di bronzo nei pulpiti di S. Maria Maggiore in Bergamo. (Arte ital. decor. e ind., II, 3.)

Ris-Paquot. Le mobilier et les objets qui s'y rattachent. 16⁰, II, 126 p. Paris, Laurens.

Rogadeo di Torrequadra, Eust. Di un calice della cattedrale di Bitonto e della oreficeria abruzzese del XV secolo. 8⁰, 38 p., con tavola. Bitonto, stab. tip. N. Garofalo.

Rogge, Theodor. Portugiesische Fayence-Fliesen (Azulejos). (Kunstgewerbeblatt, V. Bd., 1893, Heft 1, S. 1.)

Rondot, Natalis. Les potiers de terre italiens à Lyon, au XVIe siècle. In-8⁰ avec 12 planches. Librairie de l'Art. fr. 15. —.

Rupin, Ernest. L'Oeuvre de Limoges. Ouvrage orné de 500 gravures, dont un grand nombre tirées hors texte, d'après les dessins et les photographies de l'auteur. Seconde partie: les Monuments. In-4⁰, 189 à 620 p. Brive, impr. Roche. Paris, lib. Picard. (1890.)

Sarre, Fr. Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Grossen. II. Erzeugnisse der Silberschmiedekunst. Mit 1 Lichtdrucktaf. u. 2 Abbild. im Text. (Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen, XIV. Bd., 1893, Heft 1, S. 26.)

Savigny de Moncorps, de. Quelques mots sur différentes reliures du Calendrier de la cour au XVIIIe siècle. 8⁰, 14 p. Châteaudun, impr. Pigelet.

Scherer, Dr. Chr. Alt-Fürstenberger Porzellan. (Sprechsaal, 1893, 16.)

Schiller. Vom Memminger Chorgestühl. (Christl. Kunstblatt, 1893, 6.)

Schlie, Friedr. Hölzerne Spruchteller od. Bricken aus Güstrow im Museum zu Schwerin. Mit 2 Farbendr.-Taf. (Zeitschrift für christliche Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 1.)

Schlieben, A. Nachtrag zur Geschichte der Steigbügel. (Annalen des Vereines für nassauische Alterthumskunde und Geschichtsforschung, 25. Bd.)

Schlosser, Julius v. Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters. (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XV. Bd., I. Theil, 1894, S. 260.)

Schnütgen. Ein geschnitzter Sakristeischrank aus der spätromanischen Periode. Mit Abbild. (Zeitschrift für christliche Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 2.)

— Mantelschliesse des XIII. Jahrhunderts. Mit Abbildung. (Zeitschrift für christliche Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 8.)

— Romanischer Bronzeleuchter im ungarischen Nationalmuseum. Mit Abbild. (Zeitschrift für christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 6.)

Schrank aus Eichenholz im kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, 1893, 10.)

Schulze, Otto. Die Weseler Pokale vom Jahre 1578. (Bayer. Gewerbe-Zeitung, 1893, 12.)

— P. Ueber Gewebemuster früherer Jahrhunderte. (Zeitschr. f. Musterzeichner, III, 1 ff.)

— Conserv. Lehr. Paul. Ueber Gewebemuster früherer Jahrhunderte. Ein Beitrag zur Geschichte und Entwickelung der Webekunst. gr. 4⁰, V, 50 S. mit 44 Abbildgn. Leipzig, Th. Martin's Textil-Verl. M. 2. 50.

Seidlitz, W. v. Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Grossen. V. Das Porzellan. 1. Die Meissener Manufaktur. Mit 2 Lichtdr.-Taf. (Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen, XIV. Jahrg., 1893, 2. u. 3. Heft, S. 135.)

Sokolowski, M. Erasmus Kamyn, ein posener Goldschmied und die Muster der polnischen Kunstindustrie im 15. und 16. Jahrhundert. (Anzeiger der Akademie der Wissenschaften in Krakau, 1893, Juli.)

Stähelin, H. Buntgestickter Teppich von Bischofszell (1480) in der mittelalterl. Sammlung zu Basel. (Thurg. Beiträge, 32. Heft.)

Stammler, J. Der Domschatz von Lausanne und seine Ueberreste. (Kathol. Schweizer-Blätter 1893, 2. Heft.)

Stella, G. Panche e spalliere intorno alla sala detta l'Albergo nella Scuola di San Rocco a Venezia. (Arte ital. decor. e ind., II, 8.)

— Una panca del secolo XVI nella chiesa di S. Michele di Murano. (Arte ital. decor. e industr., II, 5.)

Stettiner, Richard. Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Grossen. V. Das Porzellan. 2. Vincennes und Sèvres. Mit 2 Abbildgn. im Text. (Jahrbuch der kgl. preuss.Kunstsammlungen, XIV.Jahrg., 1893, 2. u. 3. Heft, S. 140.)

— Die Porzellanmanufaktur von Sèvres. Vortrag. (Sitzungsbericht IV, 1893, der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Stockbauer, J. Die letzten 50 Jahre des Nürnberger Goldschmiedehandwerks vor Einführung der Gewerbefreiheit. (Bayer. Gewerbe-Zeitung, 1893, 11.)

Strassen, Prof. Melch. zur. Spitzen des 16. bis 17. Jahrh. aus den Sammlungen des Kunstgewerbemuseums zu Leipzig. Ausgewählt von Prof. Melch. zur Strassen. 2 Thle. (à 25 Lichtdruck-Taf. mit 178, resp. 314 Mustern u. je 1 Bl. Text.) (Ornamentale u. kunstgewerbliche Sammelmappe, IV. u. V. Serie.) gr. f⁰. Leipzig, K. W. Hiersemann. In Mappe. à M. 30. —.

Supino, Igino Benvenuto. I maestri d'intaglio e di tarsia in legno nella Primaziale di Pisa. (Archivio storico dell' arte, anno VI, 1893, fasc. 3.)

— La lampada di Galileo. (Archivio storico dell' arte, anno VI, 1893, fasc. 3.)

Testi, L. Frammenti d'ornati antichi a chiaroscuro, tavole dal gesso riprodotte a matita in litografia dall' autore. 15 tav. Milano. L. 18. —.

Ujfalvy-Bourdon, Ch. E. de. Les biscuits de porcelaine. Orné de 36 gravures. Grand in-8⁰, 96 p. Bordeaux, impr. Gounouilhou. Paris, libr. Rouam et Cie. fr. 5. —. [Bibliothèque des arts décoratifs.]

Urbani de Gheltof, G. M. Coppe e bicchieri del secolo XVI. (Arte ital. decor. e ind., II, 7.)

Vaso, Un, e un vassoio del secolo XVI nel Museo Naz. di Firenze. (Arte ital. decor. e ind., II, 5.)

Völkerschau. Eine Sammlung von Erzeugnissen des Kunst- und Gewerbefleisses aller Zonen und Zeiten. Hrsg. von der mittelschweizer. geographisch-kommerziellen Gesellschaft in Aarau unter Mitwirkung schweizer. Museen. II. Bd., Bl. 31—60. Mit 10 Taf. in Farbendr., 25 Lichtdr. auf 20 Taf. u. 5 Orig.-Vignetten. f⁰, 20 S. Aarau, (J. J. Christen's Sort.) In Mappe M. 30. —.

Vogt, Georges. La porcelaine; par G. V., directeur des travaux techniques de la Manufacture nationale de Sèvres. In-8⁰, 304 p. avec 83 fig. Paris, impr. et librairie May et Motteroz. fr. 3. 50. [Bibliothèque d'enseignement des beaux-arts.]

Volks- und Rittertrachten, Ostfriesische, um 1500, in getreuer Nachbildung der Originale des Häuptlings Unico Manninga in der gräfl. Knyphausenschen Hauschronik zu Lützburg. 16 color. Taf., 1 Taf. in Schwarzdr., nebst Portr. des Unico Manninga u. 4 Bl. Fcsm. der Orig.-Handschrift (in 4⁰) mit einleit. Text vom Grafen Edzard zu Innhausen u. Knyphausen und Vorwort von Prof. Rud. Virchow und Dr. Ulr. Jahn, hrsg. von der Gesellschaft f. bild. Kunst und vaterländ. Alterthümer zu Emden. [Aus: „Jahrb. der Gesellsch. f. bild. Kunst etc."] gr. 8⁰, 83 S. Emden, W. Schwalbe. In Leinw.-Mappe M. 15. —.

Voordenhove, K. L. van. Vlaamsche tapijten en Gobelins. Gent, A. Siffer. 8⁰, 15 p. f. —. 75.

Waal, Anton de. Die antiken Reliquiare der Peterskirche. Mit 3 Taf. (Römische Quartalschrift f. christl. Alterthumskunde, VII. Jahrg., 1893, Heft 3, S. 245.)

Wallis, H. The Cernuschi collection of chinese and jap. bronces. (Art Journal, 1893, Febr.)

Wartha, Vincze. Az agyagipar technológiája. [Die Technologie der Thonindustrie.] Mit 103 Zeichnungen u. 25 Taf. 8⁰, VI, 240 S., 18 Taf. Budapest, Verlag der k. ungar. naturwissenschaftlichen Gesellschaft.

Wendt, H. Die Breslauer Schützenkleinodien. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, V, 9.)

Zschille, R. und **R. Forrer.** Die Pferdetrense in ihrer Formenentwicklung. Ein Versuch zur Charakterisirung und Datirung der Mundstücke der Pferdezäumung unserer Kulturvölker. f⁰, V, 17 S. mit 19 Taf. in Photolith. u. 1 in Lichtdr. Berlin, P. Bette. Kart. M. 24. —.

Topographie.

Antiquitäten in Apulien. (Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 32.)

Beltrami, Luca. Prima relazione annuale dell' Ufficio nazionale per la conservazione dei monumenti in Lombardia. (Archivio storico lombardo, serie II, anno XX, fasc. III, 30 Settembre 1893.)

— Prima relazione annuale dell' ufficio regionale per la conservazione dei monumenti in Lombardia. Milano, tip. Bortolotti dei fratelli Rivara, 1893, 8⁰, p. 41. [Estr. dall': Archivio storico lombardo.]

Bericht der k. k. Central-Comm. f. Erforschung u. Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale über ihre Thätigkeit im J. 1892. gr. 8⁰, 125 S. Wien, Kubasta & Voigt in Komm. M. 1. 60.

Bertini, Em. Guida della Val di Bisenzio, Appennino di Montepiano (Toscana). Seconda edizione, con note e correzioni per cura di Raffaello Bellandi. Prato, tip. di G. Salvi, 1892, 16⁰, XII, 192 p., con ritratto e tavola.

Bertolotti, A. I Comuni e le Parrocchie della provincia mantovana; cenni archivistici, archeologici, storici, artistici, biografici e bibliografici raccolti dal 1881 al 1882, per opera di A. B., Direttore de l'Archivio di Stato in Mantova. In-8⁰, XII, 256 p. Mantova, Prem. stab. tip. lit. G. Mandovi, 1893. L. 3. —.

Boetticher, Adf. Die Bau- u. Kunstdenkmäler der Prov. Ostpreussen. Im Auftrage d. ostpreuss. Provinzial-Landtages bearb. III. Hft. Das Oberland. Lex.-8⁰, VII, 122 S. mit Textbildern u. 1 Lichtdr.-Taf. Königsberg i. Pr., B. Teichert in Komm. Kart. M. 3. —.

Braunschweigs Bau-Denkmäler. Hrsg. v. Verein v. Freunden d. Photographie in Braunschweig. Nebst kurzen Erläuterungen v. Prof. Const. Uhde. 2. Aufl. gr. 8⁰, 40 Lichtdr.-Taf. mit 15 S. Text. Braunschweig, B. Göritz. — Bock & Co. In Leinw.-Mappe. M. 10. —.

Büttner Pfänner zu Thal, Prof. Dr. Fr. Anhalts Bau- und Kunstdenkmäler, nebst Wüstungen. Mit Illustr. in Heliograv., Lichtdruck u. Phototyp. 3. Hft. gr. 4⁰. (S. 113 bis 152 mit 5 Taf.) Dessau, R. Kahle. (à) M. 2. 50.

Buhot de Kersers, A. Histoire et statistique monumentale du département du Cher. Texte et dessins par A. B. de K., de la Société des antiquaires du Centre, du comité diocésain d'histoire et d'archéologie etc. Fasc. 27: Canton de Sancerre. Illustré d'une carte, de deux plans, d'une chromolithographie et de 15 planches gravées à l'eau-forte par Georges Garen. In-8⁰, p. 1 à 104. — Fasc. 28: Canton de Sancoins. Illustré d'une carte et de 16 planches gravées à l'eau-forte par Georges Garen. In-8⁰, p. 105 à 171. Bourges, imp. Tardy-Pigelet.

Caporale, Prof. Gae. Ricerche archeologiche, topografiche e biografiche della diocesi di Acerra. Disp. 3. Napoli, stab. tip. Niccola Jovene e C., 1893. 8⁰, p. 129—192. — Disp. 4—5, 1893, p. 193—320. — Disp. 6—7, 1893, p. 321—448. L. 1. — la dispensa.

Clemen, Paul. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, im Auftrage d. Provinzialverbandes hrsg. 2. Bd. 2. Hft. (2. Die Kunstdenkmäler der Stadt Duisburg und der Kreise Mülheim a. d. Ruhr u. Ruhrort.) Lex.-8⁰, VI, 85 S. mit 28 Abbildgn. u. 3 Taf. Düsseldorf, L. Schwann. M. 3. —; geb. M. 4. —. 2. Bd. 3. Hft.: Stadt u. Kreis Essen. Lex.-8⁰, VI, 120 S. mit 47 Abbildgn. u. 4 Taf. Düsseldorf, L. Schwann. M. 4. 50; geb. M. 5. 50.

Darstellung, Beschreibende, der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler der Prov. Sachsen und angrenzender Gebiete. Hrsg. v. d. histor. Comm. der Prov. Sachsen. 18. Hft.: Der Mansfelder Gebirgskreis. Bearb. v. Gymn.-Oberlehrern DD. Prof Herm. Grössler. u. Adf. Brinkmann, unter Mitwirkg. v. Bauinsp. a. D. Gust. Sommer. Lex.-8⁰, XII, LVI, 252 S. mit Abbildgn. und 1 farb. Karte. Halle a. S., O. Hendel. M. 7. —.

Erhaltung, Die, der kirchlichen Alterthümer. (St. Leopolds-Blatt, 1893, 7.)

Fahey, J. The History and Antiquities of the Diocese of Kilmacdnagh. With Illusts. 8⁰, p. 492. Gill (Dublin), Simpkin. 8/.

France, La, artistique et monumentale. Ouvrage publié sous la direction de M. Henry Havard, avec la collaboration, pour le t. 2, de MM. A. Kaempfen (le Louvre), L. de Fourcaud (Rouen), E. Molinier (château de Fontainebleau), A. de Lostalot (palais de la Légion d'honneur), L. Palustre (château d'Amboise), H. Jouin (Angers), E. Corroyer (mont Saint-Michel). In-4⁰, 211 p. avec grav., dont 25 hors texte. fr. 25. —. Avec collaboration pour le t. 3 de MM. L. Palustre (château de Blois), H. Delaborde (palais de l'Institut), Ph. Gille (château de Maintenon), G. Guigue (cathédrale de Lyon), J. Guiffrey (palais Soubise), L. Gonse (Bourges), H. Havard (Aiguesmortes), A. Darcel (palais des Thermes et hôtel Cluny). In-4⁰, 211 p. avec grav. et planches. Paris, impr. Larousse; Librairie illustrée. fr. 25. —.

Frothingham, A. L. Jr. Archaeological News. Italy: Christian antiquities. Sicily: Christian antiquities. France. Spain. (The American Journal of Archaeology and of the history of the Fine Arts, Vol. VIII, 1893, Nr. 2, S. 301.)

Fundchronik. (Anz. d. germ. Nationalmuseums, 1893, Nr. 1, S. 10; Nr. 2, S. 26; Nr. 3, S. 40; Nr. 4, S. 59; Nr. 5, S. 77; Nr. 6, S. 99.)

Fundchronik, Schlesische. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, V. Bd., Nr. 8, Jan. 1893, Bericht 81.)

Inventarisation, Die, der Bau- u. Kunstdenkmäler in Deutschland. [Vom preussischen Kultusministerium dem Gesammtverein am 6. März 1893 mitgetheilt.] (Correspondenzblatt d. Gesammtvereins d. deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine, 41. Jahrg., Nr. 4.)

Lehfeldt, Prof. Dr. P. Bau- u. Kunstdenkmäler Thüringens. Bearb. v. Prof. Dr. P. Lehfeldt. 17. Hft.: Grosshgth. Sachsen-Weimar-Eisenach. Amtsgerichtsbezirke Blankenhain u. Ilmenau. Lex.-8⁰, VIII, 88 u. 18 S. mit 25 Abbildgn. u. 4 Lichtdr.-Taf. M. 4. —. 18. Hft.: Grosshgth. Sachsen-Weimar-Eisenach. Amtsgerichtsbezirk Weimar. Lex.-8⁰, VI, X, 244 S. mit 62 Abbildgn. u. 11 Lichtdr. Jena, G. Fischer. M. 7. —.

Ludorff, Prov.-Bauinsp. Konserv. A. Die Bau- u. Kunstdenkmäler v. Westfalen. Hrsg. vom Provinzial-Verbande d. Prov. Westfalen, bearb. v. A. L. Der Kreis Lüdinghausen. Mit geschichtl. Einleitgn. von Kapl. J. Schwieters. gr. 4⁰, VI, 113 S. mit 2 Karten und 392 Abbildgn. auf 73 Lichtdr. u. 32 Clichétaf., sowie im Text. Paderborn, F. Schöningh in Comm. M. 5. 60; geb. M. 10. —.

Marsy, Comte de. Le Congrès archéologique de France (LXᵉ session). II. En Angleterre. (Bull. monumental, 1893, Nr. 4, S. 307.)

Müller, Studienr. Dr. J. H. Vor- und frühgeschichtl. Alterthümer der Prov. Hannover. Hrsg. v. J. Reimers. Lex.-8⁰, VI, 386 S. mit 25 Taf. Hannover, Th. Schulze. M. 18. —.

Naeher, J. Die Baudenkmäler d. unteren Neckargegend u. des Odenwaldes. Aufnahme, Autographie und Beschreibung von J. N. 5. Heft: Zwingenberg, Burghelde bei Eberbach, Minneburg, Mosbach, Lohrbach, Neckarelz, Neuburg, Dauchstein, Horneck, Guttenberg, Ehrenberg, Wimpfen. qu.-f⁰ (S. 31—38) mit 7 Taf. Heidelberg, vorm. Weiss'sche Univ.-Buchh. M. 2. 50.

Neumann, W. A. Dalmatinische Küstenstädte. (Ausserordentl. Beilage zu den Monatsblättern des wissenschaftl. Club, Wien, XV, 1.)

Organisation, Eine neue, der Denkmälerpflege in den Rheinlanden. (Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 32.)

Paulus, Conservat. Dr. Ed. Die Kunst- und Alterthums-Denkmale im Königr. Württemberg. Im Auftrag des k. Ministeriums des Kirchen- und Schulwesens bearb. Atlas. 33. und 34. (Schluss-)Lfg. qu.-f⁰, 11 Taf. in Lichtdr., Lith., Zinkogr., Farbendr. u. Holzschn. u. 2 Bl. Text. Stuttgart, P. Neff. à M. 1. 60.

Perrault-Dabot, A. L'art en Bourgogne; par A. P.-D., archiviste de la commission des monuments historiques au ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. In-8⁰, 288 p. avec 32 pl. et 1 carte. Evreux, impr. Hérissey. Paris, libr. Laurens (1894).

Piamonte, E. e G. **Bianchini**. Il santuario di s. Maria di Rocca presso Cornuda: cenni storici illustrativi. 8⁰. p. 21. Venezia, tip. già Cordella, 1893.

Rahn, J. R. Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Cantons Solothurn. Im Auftrage der Eidgenössischen Landesmuseums-Comm. beschrieben von J. R. Rahn, unter Mitwirkg. von cand. phil. Rob. Durrer, Dr. K. Meisterhans in Solothurn u. cand. phil. Josef Zemp in Zürich. Zürich, im Verlag der Antiquar. Gesellschaft, 1893. [S. 1—64.] (Beil. z. Anz. f. schweizerische Alterthumskunde 1893, Nr. 2 u. ff.)

— Zur Statistik schweiz. Kunsdenkmäler, Canton Tessin. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 26. Jahrg., 1893, Beil.) [S. 205—228.]

Reymond, Marcel. L'Apulie. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 16.)

Schutze, Zum, des Kunstinventars unserer Kirchen. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1893, 6.)

Sello, Geo. Der Denkmalsschutz im Herzogth. Oldenburg. (Schriften d. Oldenburger Vereins f. Alterthumskunde u. Landesgeschichte. 8. Thl. Bericht über die Thätigkeit des Oldenburger Landesvereins f. Alterthumskuude u. Landesgeschichte. 7 Hft.) gr. 8⁰, V, 90 S. Oldenburg, G. Stalling's Verl. M. 2. 25.

Wastler, Jos. Nachrichten über Gegenstände d. bildenden Kunst in Steiermark. (Mittheil. d. histor. Vereins f. Steiermark, 41. Heft.)

Abbeville.
— Congrès archéologique, Le, de France (LXe session). I. Abbeville et ses environs. (Bull. monumental, 1893, Nr. 3, S. 244.)

Alba.
— **Piccarolo,** Ant. La cattedrale antica d'Alba e sue relazioni col comune albese. 16⁰, p. 62. Alba, tip. Luigi Vertamy, 1893. L. 1. 50.

Albisola.
— **G. C.** San Pietro in Albisola. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 14.)

Antwerpen.
— **Wanner,** E. Anvers et ses environs. Anvers, Wanner et Pipier. 16⁰, XXII, 184 p., fig. dans le texte, 27 planches et 1 plan. fl. 2. 50.

Arezzo.
— Associazione per la construzione della facciata del duomo di Arezzo: statuto organico. 8⁰, p. 6. Arezzo, stab. tip. Bellotti, 1892.

Arras.
— **Advielle,** V. Les places d'Arras à la fin du XVIIIe siècle; par M. V. A., correspondant du comité des beaux-arts des départements. In-4⁰, 4 p. et 2 planches. Paris, impr. Capiomont et Cie.: libr. Le Chevalier. Arras, lib. Sueur-Charruey. Lille, lib. Quarré.

Augsburg.
— **Badel,** Emile. Le Trésor de l'Eglise Saint-Udalric à Augsbourg. (Revue de l'Art chrétien, 5e série, t. IV, 1893, 5me livr., S. 390.)

Avranches.
— Eglise de Notre-Dame-de-Champs d'Avranches. Petites monographies des verrières, du maître-autel, de la chaire, du banc-d'œuvre, des stalles, statues et autres objets d'art. In-16, 86 p. et plan. Avranches, impr. Huby; tous les libraires; aux bureaux de „l'Opinion de la Manche" (1892). fr. 1. —.

Bologna.
— **Ricci,** Corrado. Guida di Bologna. Terza edizione rifatta. 16⁰, VII, 275, 71 p. Bologna, ditta Nicola Zanichelli di Cesare e Giacomo Zanichelli tip. edit., 1893. L. 1. —.

Brieg.
— **Jonetz,** A. Brieg. (Zeitschr. f. bildende Kunst, N. F., V. Jahrg., 1893/94, Heft 2.)

Châtellier.
— **Barbier de Montault,** X. Inventaire archéologique de l'abbaye des Châtelliers. In-8⁰, 125 p. Saint-Maixent, imp. Reversé. (1892.) [Extr. de la: Revue poitevine et saintongeaise.]

Dublin.
— **Cochrane,** Robert. The Ecclesiastical Antiquities in the Parish of Howth, County of Dublin. Part I. (The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland, Part IV. vol. III, 1893, S. 386.)

— **Stokes,** G. The Antiquities from Kingstown to Dublin. Part I. (The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland, Part IV, vol. III, 1893, S. 343.)

Eu.
— **C. N.** Mauvais entretien de la cathédrale d'Eu. (L'Ami des monuments et des arts, 7e année, t. VII, Nr. 39, 1893, S. 296.)

Florenz.
— **Carocci,** G. Minuzie d'arte e di storia. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 14, 16 e 17.)

— **Bigazzi,** Pas. Aug. Firenze e contorni: manuale bibliografico e biografico delle principali opere e scritture sulla storia, i monumenti, le arti, le istitutioni, le famiglie, gli uomini illustri, ecc., della città e contorni. Fasc. 10 (ultimo). 8⁰, p. 289—360. Firenze, tip. Ciardelli, 1893, L. 2. —; il volume completo L. 15. [Edizione di soli 300 esemplari.]

— **Spighi,** Arch. Ces. Centro di Firenze: ancora una parola sulla demolizione del palazzo arcivescovile, ottobre 1892. 4⁰ obl., p. 3, con otto tavole. Firenze, tip. Ciardelli, 1892.

Follina.
— **Bernardi,** Jacopo. Il chiostro di Follina. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 12.)

Friesach.
— **Ilg,** Albert. Kunsthistorische Notizen aus Friesach und seiner Umgebung. I. II. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XIX. Bd., 1893, 1. u. 2. Heft.)

Gotha.
— **Ehwald.** Beschreibung der Handschriften und Incunabeln der herzogl. Gymnasial-Bibliothek zu Gotha, nebst vier Briefen von Eobanus Hessus, Melanchton und Niclas v. Amsdorff. Progr. gr. 4⁰, 20 S. Gotha, Thienemann. M. —. 80.

Guastalla.
— **G. C.** I monumenti del circondario di Guastalla. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 13.)

Köln.
— **Helmken,** Frz. Theod. Der Dom zu Coeln, seine Geschichte u. Bauweise, Bildwerke und Kunstschätze. 3. Aufl. Ein Führer für die Besucher. 8⁰, IV, 160 S. mit Abbildgn. Köln, J. & W. Boisserée. M. 1. 50.

Königsfelden.
— **Kunkler,** J. C. Restauration der Klosterkirche in Königsfelden. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 26. Jahrg., 1893, S. 244.)

— **Stückelberg,** E. A. Untersuchungen in der Klosterkirche zu Königsfelden. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 26. Jahrg., 1893, S. 274.)

London.
— **Simpson,** W. S. St. Paul's Cathedral Library: a Catalogue. 8⁰. London, Stock. 20 sh.
— **White,** F. A. La lutte internationale contre le vandalisme: De la ruine de l'abbaye de Westminster par les restaurations. (L'Ami des monuments et des arts, 7e année, t. VII, Nr. 38, 1893, S. 232.)

Lyon.
— **Pellechet.** Catalogue des incunables des bibliothèques publiques de Lyon. Avec facsimilés. In-8⁰, II, 481 p. et planches. Lyon, impr. Delaroche et Cie.

Mailand.
— Beschreibung des Domes von Mailand. 16⁰, 54 p. Mailand, Buchdruckerei Artigianelli, 1893.

— Description of the exterior and interior of the cathedral of Milan. Edition carefully revised and enlarged by Frederig Hodges. 16⁰, 56 p. Milan, typ. of Young Workmen, 1893.

— **Forcella,** V. Iscrizioni delle Chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri. Vol. XII. Indici. 8⁰, 210 p. Milano. L. 15. —; l'opera completa in 12 volumi L. 234. —.

— **Fumagalli,** Car., Diego **Sant' Ambrogio** e Luca **Beltrami.** Reminiscenze di storia ed arte nel suburbio e nella città di Milano. Parte III (Città e suburbio). 8⁰, fig., 83 p., con cinquantaquattro tavole. Milano, tip.

Pagnoni, 1892. [Edizione di soli duecento esemplari.]

Mailand.
— **Romussi,** C. Milano ne' suoi monumenti, con prefazione di F. Cavallotti. 2. ediz. rinnovata. Vol. I, 8⁰, p. 480, con 63 tavole in fototipia e 286 fotoincisioni. L. 17. —.

Martinengo.
— **Bedolini,** Angelo. L'Incoronata di Martinengo nel circondario di Treviglio. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 20.)

Montefalco.
— **Mercer,** William. Montefalco in Umbria. (The American Journal of Archaeology. Vol. VIII, 1893, Nr. 2, S. 226.)

Montepiano.
— **Ranieri,** Agostino. Guida illustrata di Montepiano e sue adiacenze. 16⁰, XVIII, 130 p., con undici tavole. Firenze, tip. E. Ducci, 1892. L. 1. 50.

Mont Saint-Michel.
— **Tombelaine,** de. Le Mont Saint-Michel et ses merveilles. L'Abbaye, le Musée, la Ville et les Remparts, d'après les notes du marquis de T. Mises en ordre par J. A. M. Illustrations d'E. de Bergevin. In-8⁰, 114 p. Poitiers, impr. Oudin et Cie. Mont Saint-Michel, tous les marchands. Paris, 31, boulevard de Montmorency; tous les libraires. fr. 1. —.

Ostuni.
— **Tanzarella,** Gaetano. Ostuni e le sue antichità. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 18.)

Paris.
— Fouilles, Les, de la rue Cujas. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 15.)
— **Pochon,** l'abbé. Église de Sainte-Marie-Madeleine. Histoire et généalogie de la paroisse. Description du monument, ses mosaïques, son symbolisme architectural. In-16⁰. Sauvaitre. fr. 1. —.

Pavia.
— **Moiraghi,** P. Una pianta di Pavia dipinta nel 1522. (Bollettino storico pavese, anno I, fasc. 1, 1893.)

Poblet.
— **Salas Ricoma,** Ramón. Guía histórica y artística del Monasterio de Poblet, por don R. S. R., arquitecto provincial y diocesano de Tarragona. En 4⁰, 124 p., un plano y grabados intercalados en el texto. Tarragona, Est. tip. de F. Aris é hijo. 1893. 4 y 4. 50.

Poggibonzi.
— **Neri,** Agostino. Cenno storico-artistico sulla chiesa di s. Lucchese presso Poggibonsi. (Miscellanea storica della Valdelsa, anno I, fasc. 1, 1893.)

Prag.
— **Helfert,** Joseph Alexander Freiherr v. Drei Stadtpläne und eine Stadtansicht vom alten Prag. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XIX. Bd., 1893, 1. Heft.)
— — Drei Stadtpläne und eine Stadtansicht vom alten Prag. (Aus: „Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und histor. Denkmale.") Lex.-8⁰, 34 S. mit 4 Abbild. Prag, H. Dominicus. M. 2. —.

Ravenna.
— **Harnack,** Otto. Ravenna und seine Kunst. (Vom Fels zum Meer, 1892/93, Heft 10.)

Reims.
— **Demaison,** L. Une description de Reims au XIIe siècle. In-8⁰, 19 p. Angers, impr. Burdin et Cie. Paris, libr. Leroux. [Extr. du Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques (Nr. 3, 1892).]

Rom.
— **Cerroti,** Fr. Bibliografia di Roma medievale e moderna. Vol. I. 8⁰. Roma, 1893.
— **Lanciani,** Rud. Forma urbis Romae. Consilio et auctoritate regiae academiae Lynceorum formam dimensus est et ad modulum 1 : 1000 delineavit R. L. (In 46 Blatt.) 1. Lfg., 6 Bl. à 57 × 87 cm. Farbendruck. Mailand, U. Hoepli. Subskr.-Pr. f. das vollständ. Werk M. 144. —; Einzelpr. M. 20. —.
— Rome seen in a week, being a handbook to Rome and its environs with a monumental map, containing a description of the roman antiquities, galleries, museums, churches and general information necessary to the tourist. Thirteenth edition. 16⁰, 204 p., con tavola. Rome, published by Luigi Piale (printed by Forzani and Co.), 1893. L. 2. —.

Rosny.
— Fouilles, Les, de Rosny. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 30.)

Saint-Omer.
— Inventaire des reliques, ustensiles et livres de la chapelle de Notre-Dame-des-Miracles à Saint-Omer en 1346, communication faite à la Société des antiquaires de la Morinie par M. Justin de Pas, membre titulaire. In-8⁰, 13 p. Saint-Omer, impr. d'Homont.

Siena.
— **Brigidi,** E. A. La nuova guida di Siena e dei suoi dintorni. Terza edizione, nuovamente accresciuta e corretta. 16⁰, fig., 200 p., con dodici tavole. Siena, Enrico Torrini edit. (Prato, tip. G. Salvi), 1893. L. 1. 50.

Sens.
— Visite artistique e archéologique à Sens. (L'Ami des monuments et des arts, 7e année, tome VII, Nr. 39, 1893, S. 295.)

Varallo.
— **Arienta,** Pittore Giulio. Il Sacro Monte di Varallo-Capella XI. La Strage degli Innocenti. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 18.)

Venedig.
— **Bianchini,** Gius. La chiesa di s. Maria Mater Domini in Venezia: cenni illustrativi. 8⁰, 25 p. Venezia, tip. già Cordella, 1893.
— **Clement,** Clara Erskine. The Queen of the Adriatic; or, Venice, Mediaeval and Modern. Illusts. 8⁰, 380 p. Gay and Bird. 12/6.
— **Molmenti,** P. e D. **Mantovani.** Calli e canali in Venezia: note. 8⁰, XXIX, 174 p. Venezia, Ferd. Ongania edit. (tip. Emiliana), 1893.
— **Musatti,** E. I monumenti di Venezia, guida sinottica. 16⁰, ill., 210 p. Venezia, F. Ongania. L. 1. 50.

Verona.
— **Cipolla,** Carlo. Restauro della chiesa di S. Lorenzo in Verona. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 21.)

Versailles.
— **Bourges,** Ernest. Les anciennes maisons de Fontainebleau. L'Hôtel de Pompadour, à Fontainebleau. In-18 jésus, 40 p. avec grav. et plan. Fontainebleau, impr. Bourges.

Wien.
— **Dernjac,** J. Die k. k. Akademie der bild. Künste. (Oesterr.-ungar. Revue, XV, 1.)
— **Umlauft,** Prof. Dr. Frdr. Die räumliche Entwickelung der Stadt Wien von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Mit 1 Plane, 1 : 35,000. gr. 8⁰, 8 S. Wien, A. Hartleben. M. 1. 50.

Sammlungen.

Barthélemy, A. Rapport à Monsieur le directeur des Beaux-Arts sur l'organisation des Arts

aux États-Unis. (Bull. des Musées, 4e année, t. IV, Nos 3, 4 et 5, 1893, S. 126.)

Blanchet, Adrien. Rapport sur les musées d'Allemagne et d'Autriche, présenté à M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts par M. A. B., sous-bibliothécaire au département des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale. In-8⁰, 44 p. Angers, impr. Burdin et Cie. Paris, lib. Leroux. [Extr. des Nouv. Arch. des missions scientifiques et littéraires, t. 2, 1892.]

Bode, W. Ueber Kunst und Kunstsammlungen in den Vereinigten Staaten von Nord-Amerika. Vortrag. (Sitzungsber. VII, 1893, d. Berliner kunstgeschichtl. Gesellschaft.)

Bonetti, Antonmaria. Le gallerie private e l'editto Pacca: considerazioni dedicate al ministro per la pubblica istruzione ed ai veri intelligenti. 8⁰, p. 15. Roma, tip. la Cooperativa, 1892.

Franken Dz., D. Musées Néerlandais. (L'Art, t. LIV, 1892, II, S. 201.)

Isambert. Le budget des Beaux-Arts de la France en 1893 (fin). (L'Ami des monuments et des arts, 7e année, t. VII, Nr. 35, 1893, S. 28.)

Lange, J. Om vore Skulptur — og Malerisamlinger, især deres fremtidige Indretning. To Foredrag i Kunstforeningen i København. 88 Sider i 8. Gyldendal. 1 Kr.

Lehner, H. Museographie über das Jahr 1892. 1. Westdeutschland und Holland. (Westdeut. Zeitschrift f. Geschichte u. Kunst, Jahrg. XII, Heft 4, 1893, S. 375.)

Leisching, Archit. Jul. Ein Volksmuseum. Geschichte und Zweck der öffentlichen Sammlungen. Vortrag. gr. 8⁰, 20 S. Wien, F. Deuticke. M. —. 50.

Lepszy, L. Sitzungsberichte der kunsthistorischen Commission vom 1. Januar bis 31. Dec. 1892. (Anz. der Akademie d. Wissenschaften in Krakau, 1893, Juli.)

Lippmann, Friedr. Ueber das Sammeln von Werken der graphischen Künste u. die Bibliophilie in Amerika. Vortrag. (Sitzungsbericht VII, 1893, der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Mouvements des Musées. France. (Bulletin des Musées, 4e année, tome IV, Nos 1 et 2, 1893, S. 1—20. — Nos 3, 4 et 5, 1893, S. 65—80.)

Musées Étrangers. Temps modernes. (États-Unis d'Amérique. Hollande. [Von B. W. F. v. Riemsdijk].) (Bullet. des Musées, 4e année, t. IV, Nos 1 et 2, 1893, S. 27—30.) — (Allemagne. Grande-Bretagne. [Von Paul Leprieur.]) (Ebenda Nos 3, 4 et 5, 1893, S. 85—67.)

Sammlungen, Ueber, und Sammler des Kunstgewerbes. (D. Kunstgewerbe, 1893, 2. Maiheft.)

Schuermans, H. Museographie über das Jahr 1892. 2. Découvertes d'antiquités en Belgique. (Westdeutsche Zeitschrift f. Gesch. u. Kunst, Jahrg. XII, Heft 4, 1893, S. 404.)

Wyzewa, T. de. Le mouvement des arts en Allemagne et en Angleterre. — Les collections de Frédéric II et de son frère le prince Henri. — Acquisitions nouvelles des musées Anglais. — L'art en Autriche-Hongrie. (Gaz. des B.-Arts, 1893, t. I, S. 341.)

Antwerpen.

— **Hasselt**, L. van. Un musée historique du costume militaire à l'Académie de Peinture d'Anvers. (Messager des sciences historiques, année 1893, Gand, 3e livr., S. 358.)

— **Sternberg**, J. Ein Gang durch's Musée Plantin. (Oesterr.-ungar. Buchhändler-Corresp., 1893, 36.)

Bergamo.

— **Frizzoni**, Gustavo. La galleria Morelli in Bergamo descritta ed illustrata. 8⁰, XVI, 89 p. con ventiquattro tavole. Bergamo, stab. tip. lit. fratelli Bolis, 1892.

Berlin.

— Berichte, Amtliche, aus den Königl. Kunstsammlungen, 14. Jahrgang. Nr. 1. Königliche Museen. 1. Juli bis 30. Sept. 1892. (Erschien am 1. Jan. 1893.) — Nr. 2: Königliche Museen. 1. Oct. bis 31. Dec. 1892. (Erschien am 1. April 1893.) — Nr. 3: Königliche Museen. 1. Jan. bis 31. März 1893. (Erschien am 1. Juli 1893.) — Nr. 4: Königliche Museen. 1. April bis 30. Juni 1893. (Erschien am 1. Oct. 1893.) [Zum Jahrbuch d. k. pr. Kunstsammlungen, Bd. 14, gehörig.] — 15. Jahrg. Nr. 1: Königliche Museen. 1. Juli bis 30. Sept. 1893. (Erschien am 1. Jan. 1894.) [Zum Jahrbuch, Bd. 15, gehörig.]

— **Dobbert**, E. u. W. **Grohmann.** Katalog der Bibliothek der königl. Akademie der Künste zu Berlin. Hrsg. von der kgl. Akademie der Künste. Bearb. v. E. Dobbert u. Bibliothekar W. Grohmann. gr. 8⁰, XXXI, 576 S. Berlin, A. Asher & Co. M. 10. —.

— Museen, Königliche, zu Berlin. — Verzeichniss der in der Formerei der k. Museen käuflichen Gipsabgüsse. Hrsg. von der General-Verwaltung. 8⁰, VI, 86 S. Berlin (gedruckt in der Reichsdruckerei), 1893. [3. Abteil. S. 41—61: Bildwerke des Mittelalters u. der Renaissance.]

— **Niemann**, G. u. F. v. **Feldegg.** Theophilos Hansen und seine Werke. Unter Mitwirkung d. Hansen-Clubs herausgegeben. Wien, Schroll 1893. 4⁰. [S. 119 f.: Entwurf zur Bebauung der Museumsinsel in Berlin. Mit Grundriss u. Ansicht.]

— Originalsculpturen, Die deutschen, der königlichen Museen in Berlin. (Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 31.)

Bordeaux.

— **Sonneville**, Georges de. Collections et collectionneurs bordelais. Galeries et tableaux (simple revue). Petit in-16⁰, 172 p. Bordeaux, impr. Bellier; libr. Feret et fils.

Boston.

— Museum of Fine Arts. Print Departement. Catalogue of a Selection of Prints, arranged chronologically to illustrate the various processes of engraving invented from the 15th to the end of the 18th century. Nov. 25, 1893, to May 20, 1894. 8⁰, 65 S. Boston, Alfred Mudge & Son, printers, 1893.

— Trustees of the Museum of Fine Arts. Seventeenth Annual Report, for the year ending Dec. 31, 1892. 8⁰, 63 S. Boston, Alfr. Mudge & Son, printers, 1893.

Bregenz.

— Museum, Das Bregenzer. (B.: Mittheil. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., VIII. Jahrg., 10. H., 1893, S. 492.)

Breslau.

— Berichte, Amtliche, aus den Königl. Kunstsammlungen, 14. Jahrg. Nr. 2: Breslau. Schlesisches Museum der bildenden Künste. (Erschien am 1. April 1893.) [Zum Jahrb. d. k. pr. Kunstsammlungen, Bd. 14, gehörig.]

— **Epstein.** Ueber die Fächersammlung des Museums schlesisch. Alterthümer. (Das Kunstgewerbe, 1893, 2. Februarheft.)

— Museum schlesischer Alterthümer. (Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., 1893—94, Nr. 5.)

Brügge.

— Catalogue des livres de la bibliothèque de la Société d'Émulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre. 8⁰, 56 p. Bruges, de Plaweke.

Brünn.
— Gewerbemuseum, Das Mährische, in Brünn. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VIII. Jahrg., Heft 6, 1893, S. 408.)
— Wünsche, Die, bezüglich des Mährischen Gewerbemuseums. (Mittheil. des Mähr. Gewerbemuseums, 1893, 4.)

Chartres.
— Notice des peintures, dessins, sculptures, antiquités et curiosités exposés dans le musée de Chartres. 4e édition. In-16⁰, VI, 190 p. Chartres, impr. Garnier. fr. 1. 50.

Cincinnati.
— Cincinnati Museum Association. Twelfth Annual Report. For the year ending Dec. 31, 1892. 8⁰, 61 S. Cincinnati, 1893.

Cognac.
— Catalogue du musée de la ville de Cognac. 18⁰, 15 p. Cognac, impr. nouvelle.

Czernowitz.
— Jahrbuch des Bukowiner Landes-Museums 1893. Red.-Comité: E. Maximowicz, A. Mikulicz, Dr. J. Polek u. C. A. Romstorfer. gr. 8⁰, III, 82 S. mit Abbild. Czernowitz (H. Pardini). M. 2. —.

Dresden.
— **Gsell Fels,** Dr. Th. Dresden u. Umgebung, nebst Hauptwanderungen in der sächsischen Schweiz. Gr. Ausg., mit 30 Ansichten, Stadtplan, einem ausführl. Katalog der Dresdener Gemäldegalerie u. den Katalogen des Grünen Gewölbes, des k. historischen Museums, der k. Porzellansammlung etc. (Bruckmann's illustr. Reiseführer, Nr. 37—40.) 8⁰, XX, 221 S. München, A. Bruckmann. M. 2. —.
— **Schumann,** Paul. Der Katalog der Dresdener Gemäldegalerie. (Wissensch. Beil. d. Leipz. Ztg., 1893, Nr. 55.)
— Spezial-Berichte über die Verwaltung der K. Sammlungen im Jahre 1892. 4⁰, 16 S.
— **x.** Die Dresdener k. Gemäldegalerie. (Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 32.)

Florenz.
— **Braun,** Ad. & Cie. Académie Royale des Beaux-Arts à Florence. Catalogue des peintures reproduites en Photographie inaltérable au charbon par la Maison Ad. Braun. 8⁰, 4 S. 76 Nrn. Dornach (Alsace) et Paris, 18, Rue Louis-le-Grand, 1893.
— **Chiavacci,** Egisto. Guida della r. galleria del Palazzo Pitti, riveduta e aumentata da Eugenio Pieraccini. Sesta edizione. 16⁰, 224 p. con tavola. Firenze-Roma, tip. Bencini, 1893. L. 2. 50.
— **Harnack,** Otto. Das neue Museum von Santa Maria del Fiore in Florenz. (Allgem. Ztg., 1893, Nr. 101, Beil.)
— **Pieraccini,** Eug. Guida della r. galleria antica e moderna e tribuna del David. Seconda edizione. 16⁰, 174 p. con tavola. Firenze, tip. Bencini, 1893. L. 2. —.
— **Venturi,** Adolfo. Nelle reggie dell' arte. I. A Palazzo Pitti. (Nuova Antol., anno XXVIII, 3 serie, vol. 46, fasc. 16.)

Foligno.
— Catalogo delle pitture ed altri oggetti d'arte esistenti nella pinacoteca comunale di Foligno. 8⁰, 29 p. Foligno, tip. Cooperativa, 1893.

Frankfurt a. M.
— Bericht, Zwölfter, über das Städelsche Kunstinstitut durch d. Administration veröffentlicht. 4⁰, 46 S. Frankfurt a. M., Juli 1893.
— Kunstinstitut, Das Städelsche, in Frankfurt a. M. (Kunstchronik, N. F., V. Jahrg. 1893/94, Nr. 9.)

Genua.
— Regolamento interno della galleria Brignole Sale De Ferrari (palazzo Bianco) in Genova. 8⁰, 16 p. Genova, stab. tip. fratelli Pagano, 1893.

Glasgow.
— **Cundall,** H. M. Glasgow art galeries and museum. (Art Journal, 1893, Aug.)

Graz.
— **Lacher,** K. Das neue Steiermärkische culturhistorische u. Kunstgewerbe-Museum zu Graz. (Kunstbeiträge aus Steiermark, I, 1893, 2, 3.)

Haag.
— Catalogue of the pictures and sculpture in the Royal Picture gallery (Mauritshuis) at The Hague. (Compiled by A. Bredius and C. Hofstede de Groot.) (8 en 76) post 8⁰. The Hague, Mart. Nijhoff. fl. —. 50.
— **Leroi,** Paul. La Collection de M. le chevalier H. A. Steengracht van Duivenvoorden. Lange Vijverberg, 3, à La Haye. (L'Art, t. LIV, 1893, I, S. 211.)

Hamburg.
— **Mielk,** W. H. Vergangenheit und Zukunft der Sammlung Hamburgischer Alterthümer. Nach einem Vortrage. 8⁰, 69 S. Hamburg, L. Voss. M. —. 80.

Hannover.
— **F.** Das Kunstgewerbemuseum im Leibniz-Hause zu Hannover. (Das Kunstgewerbe, 1893, 2. Februarheft.)
— **H. Lg.** Kunstgewerbe-Museum im Leibniz-Hause zu Hannover. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VIII. Jahrg., Heft 4, 1893, S. 368.)

Klagenfurt.
— **Hauser,** Conserv. K. Baron. Führer durch das historische Museum des Rudolfinums in Klagenfurt. 4. Aufl. 12⁰, 88 S. Klagenfurt, F. v. Kleinmayr. M. —. 60.

Köln.
— **E. Z.** Zur Neuaufstellung der Kölner Malerschulen im Museum Wallraf-Richartz zu Köln. (Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 33.)

Königsberg.
— **Jentzsch,** Prof. Dr. Bericht über die Verwaltung u. Vermehrung der archäologischen Sammlungen des Provinzial-Museums in den Jahren 1890 u. 1891. [Aus: „Schriften d. phys.-ökonom. Gesellsch."] gr. 4⁰, S. 26—38 mit Abbildungen und 1 Taf. Königsberg i. Pr. (W. Koch.) M. —. 80.

Lille.
— **Leroi,** Paul. Vandalisme. Le Palais des Beaux-Arts de Lille. (L'Art, t. LIV, 1893, I, S. 48, 77 et 95.)

Limoges.
— **Leymarie,** Camille. Adrien Dubouché et le Musée céramique de Limoges. (L'Art, t. LIV, 1893, I, S. 56.)

Linz.
— **Frimmel,** Th. v. Die ober-österreichische Landes-Galerie in Linz. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XIX. Bd., 1893, 2. Heft.)

London.
— Catalogue, An Abridged, of the Pictures in the National Gallery. With Short Biographical Notices of the Painters. Foreign Schools. 6 d.
— Catalogue, Descriptive and Historical, of the Pictures in the National Gallery. With Biographical Notices of the Deceased Painters. British and Modern Schools. 6 d.
— Catalogue of the National Gallery of British Art at South Kensington. With a Supplement containing Works by Modern Foreign Artists and Old Masters. Part I, Oil Paintings. New ed. 6 d; or Parts I and II, bound together in cloth 1/9.

London.
— **Cook,** E. T. Popular Handbook to the National Gallery. With Preface by John Ruskin. 4th ed., Revised, Rearranged and Enlarged. Cr. 8⁰, 830 p. Macmillan. 14/.
— Jahresbericht des British Museum. (Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., 1893—94, Nr. 5.)
— Kupferstichkabinet, Das, im British Museum. (Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 32.)
— National Portrait Gallery. (The Athenæum, 1893, Nr. 1110, S. 137.)
— **Phillips,** Claude. The South Kensington Museum. (The Academy, 1893, Nr. 1119, S. 324.)
— Sammlung, Die, des Mr. Malcolm of Poltalloch. (Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., 1893/94, Nr. 6.)
— **Temple,** A. G. Reproductions by the Collotype Process of the Pictures Presented to the Art Gallery of the City of London, by Sir John Gilbert. With Descriptive and Biographical Letterpress, the Negatives by Messrs. Dixon and Son. 4to. Blades. 42/.

Lübeck.
— Museum, Das, zu Lübeck. Eröffnet am 16. Mai 1893. gr. 8⁰, 39 S. mit eingedr. Grundrissen u. 1 Lichtdrucktafel. Lübeck, Lübcke & Hartmann. M. 1. —.
— Museum, Lübecker. (Mitth. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., VIII. Jahrg., 8. Heft, 1893, S. 444.)

Mannheim.
— Verzeichniss der in der Sammlung des Mannheimer Alterthums-Vereins befindlichen Landkarten, Pläne und Bilder. Aufgestellt von Dr. Fritz Wipprecht, hrsg. vom Vereinsvorstand. gr. 8⁰, 74 S. mit 16 Lichtdr.-Taf. u. Vignetten. Mannheim, T. Löffler. M. 2. —.

München.
— **Schmidt,** Wilh. Zur Geschichte der königl. bayerischen Kunstsammlungen. (Allgem. Ztg., 1893, Nr. 67, Beil.)

Neufchâtel.
— **Favre,** L. Notre Musée des Beaux-Arts. (Musée neuchâtelois, 1893, Nr. 9 u. 10.)

New-York.
— Catalogue Loan Exhibition 1893. National Academy of Design. 8⁰, 59 S. New-York.
— Catalogue of prints from the collection of Mr. George W. Vanderbilt. Exhibited at the building of the American Fine Art Society, Dec., 1892. Rembrandt. Durer. Reynolds. 8⁰, 118 S. New-York, 1892.
— Loan Exhibition. 1893. Descriptive Catalogue of works in bronze and iron loaned from the collection of Mr. Heber R. Bishop. National Academy of Design. 8⁰, 48 S. mit 5 Tafeln. New York.

Nürnberg.
— Chronik des germanischen Museums. (Anz. d. german. Nationalmuseums, 1893, Nr. 1, S. 3, Nr. 2, S. 17; Nr. 3, S. 31; Nr. 4, S. 51; Nr. 5, S. 65: Nr. 6, S. 85.)
— Katalog der im germanischen Museum befindlichen Gemälde. 3. Aufl. Mit Abbild. Nürnberg, Verlag des german. Mus., 1893. [Bogen 1—3.] (Anz. d. german. Nationalmus., J. 1893, Nr. 2, Beil.) [Bogen 4—7.] (Ebenda Nr. 3, Beil.) [Bogen 8.] (Ebenda Nr. 4, Beil.) [Bogen 9—11.] (Ebenda Nr. 5, Beil.)

Paris.
— Acquisitions pour les Musées. (La Chron. des arts, 1893, Nr. 41.)
— **Benedite,** L. La nouvelle section d'objets d'art décoratif au Musée de Luxembourg. (Rev. des arts décor., 1893, nov.)

Paris.
— **Bonnaffé,** Edmond. Frédéric Spitzer. Notes et souvenirs. (L'Art, t. LIV, 1893, I, S. 169.)
— Catalogue descriptif d'une collection d'objets d'art rapportés de son voyage au Japon par Pierre Barboutau. In-8⁰, XIII, 150 p. avec grav. Paris, impr. Flammarion; l'auteur, 7, rue Chaptal; lib. Leroux.
— Catalogue des incunables de la bibliothèque Mazarin; par Paul Marais et A. Dufresne de Saint-Léon, archiviste paléographes. In-8⁰, VIII, 815 p. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, libr. Welter. fr. 40. —.
— Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le baron James de Rothschild. T. 3. In-8⁰, 521 p. Lille, impr. Danel. Paris, libr. Damascène Morgand.
— Centenaire, Le, des Musées nationaux. (La Chron. des arts, 1893, Nr. 28.)
— Collection, La, Spitzer. Antiquité, Moyen-âge, Renaissance. T. 5. Ce volume contient: les Gemmes, notice par M. Edmond Bonnaffé; les Horloges et les Montres, notice par M. Léon Palustre; les Instruments du mathématiques, notice par M. Alfred Ernst; les Manuscrits, Miniatures, Dessins et Tableaux, notice par M. Auguste Molinier; les Cires, notice par M. Gaston Le Breton; les Etoffes et Broderies, notice par M. Emile Molinier; les Jeux, notice par M. Emile Molinier. In-f⁰, 276 p. et 50 pl. Paris, impr. et libr. May et Motteroz; Libr. centrale des beaux-arts. [La Collection Spitzer formera 6 vol. in-f⁰; il paraîtra 1 vol. tous les six mois. Tirage limité: 600 exempl. numér. sur papier vélin, l'ex.: fr. 1500. —; 25 ex. num. sur japon, l'ex.: fr. 3000. —.]
— Collection, Une, de Porcelaines de Chine au Musée Guimet. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 40.)
— **E. M.** Inscriptions et monuments chrétiens donnés au Musée du Louvre. (Bull. des Musées, 4e année, t. IV, Nr. 3, 4 et 5, 1893, S. 98.)
— — Musée national du Louvre. (L'Art, t. LIV, 1893, I, S. 83.)
— Japon, Le, au Musée du Louvre. (La Chron. des arts, 1893, Nr. 35.)
— **L. G.** Dons et Acquisitions au Musée du Louvre. (La Chron. des arts, 1893, Nr. 38.)
— **Lafenestre,** Georges et Eug. **Richtenberger.** Le Musée national du Louvre; par G. L., de l'Institut, conservateur des peintures au Musée national du Louvre, et E. R. In-16⁰, XVI, 379 p. et 100 reproductions photographiques. Paris, impr. et libr. May et Motteroz.
— **Molinier,** E. La collection Spitzer. (Gaz. archéologique, 15e année, Nr. 5, 6.)
— Musée, Le, Galliera. (La Chron. des arts, 1893, Nr. 36.)
— Musée, Le, Guimet. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 15.)
— Musées Nationaux. Dons et acquisitions. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 26.)
— Restauration, La, du Louvre. (La Chron. des arts, 1893, Nr. 15.)
— Salles, Les, de Sculpture au Louvre. (La Chron. des arts, 1893, Nr. 28.)
— **Vallée,** Léon. La Bibliothèque nationale. Choix de documents pour servir à l'histoire de l'établissement et de ses collections; par L. V., bibliothécaire à la Bibliothèque nationale. In-8⁰, XII, 526 p. Rennes, impr. Le Roy. Paris, libr. Terquem. (1894.)

Pisa.
— Museo civico in Pisa. (Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., 1893—94, Nr. 9.)

Pistoja.
— **Melani**, Alfr. Polemichetta per il Museo di Pistoia. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 11.)
— **Papini**, Carlo. Il nuovo Museo di Arte Antica e Moderna di Pistoia. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 10.)

Prag.
— Museum, Kunstgewerbliches, der Handels- u. Gewerbekammer in Prag. Bericht des Curatoriums für das Verwaltungsjahr 1892. 8°, 40, 7, 37 S. Prag, Verlag des kunstgewerbl. Mus., 1893. [Mit deutschem u. czechischem Text.]

Rom.
— **A.** Correspondance d'Italie. Le procès Sciarra. (La Chron. des arts, 1893, Nr. 13 et 14.)
— **Braun,** Ad. & Cie. — Galeries de Rome. Catalogue des peintures reproduites en Photographie inaltérable au charbon par la Maison Ad. Braun & Cie. 8°, 28 S., 324 Nummern. Dornach (Alsace) et Paris, 18, Rue Louis-le-Grand, 1893.
— Catalogue des marbres antiques et des objets d'art formant le musée du Pavillon de l'Horloge à la ville Borghese (place de Sienne) à Rome, provenant de l'héritage des princes Borghese et des objets d'art du moyen-âge, de la renaissance et des armes appartenant à M. le comte Gregoire Stroganoff et à M. le comte Prosper D'Epinay. 4°, 128 p. Rome, impr. edit. Romana, 1893.
— Collections, Les, du prince Colonna di Sciarra. (La Chron. des arts, 1893, Nr. 41.)
— **Erculei,** R. Il Museo artistico-industriale di Roma. (Arte ital. decor. e industr., II, 3.)
— **Massi,** H. J. Compendious description of the museums of ancient sculpture Greck and Roman in the Vatican palace, with the addition of the Etruscan and Egyptian museums of the tapestries by Raphael and the chorographical maps of Italy. Fourth edition revised and enlarged. 16°, 232 p. con tav. Rome, printing etablishement F. Cuggiani, 1892. L. 2. 25.
— Picture, The, galleries of Rome English and French catalogue (Barberini, Borghese, Capitole, Colonna, Corsini, Doria, Farnesina, Laterano, Nazionale moderna, Rospigliosi, Torlonia, Vaticano). Appendix of the studios of the principal artists in Rome. 16°, 204 p. Rome, impr. de l'Unione cooperativa, 1892.
— Process, Der, gegen den Fürsten Sciarra. (Allgem. Ztg., 1893, Nr. 75, Beil.)
— **Venturi,** A. Il Museo e la Galleria Borghese. 16°, con 12 tavole in fototipia, legato in tela. L. 5. —.

Roveredo.
— Elenco alfabetico dei donatori e dei doni fatti al civico museo di Rovereto dal 1° gennaio al 31 dic. 1892. 4°, 9 p. Rovereto, tip. Roveretana (ditta V. Sottochiesa), 1893. [Estr. dal giornale Il Raccoglitore di Rovereto, a. 1893, nⁱ 6—12, 15, 19, 21-23, 25—30.]

St. Pölten.
— **Fahrngruber,** Joh. Katalog zum Diöcesan-Museum in St. Pölten. 8°, 22 S. St. Pölten, J. Gregora.

Schwerin.
— **Schlie,** F. Aus den grossherzogl. Kunstsammlungen zu Schwerin. 3. Sammlung Thormann. (Kunstgewerbebl., 1893, 10.)

Sèvres.
— Erwerbungen, Neue, in Sèvres. (Zeitschrift f. Innendecoration, 1893, Nov.)

Strassburg i. E.
— **Schricker,** A. Die Sammlung Straub im Strassburger Kunstgewerbemuseum. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgewerbe-Ver. München, 1893, 9, 10.)
— **Térey,** Dr. Gabr. v. Die neue städtische Gemäldegalerie zu Strassburg. Mit Abbildungen. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., 4. Jahrg. 1893, S. 169.)

Trient.
— Elenco alfabetico dei donatori e dei doni fatti alla biblioteca ed al museo della città di Trento dal 1° gennaio al 31 dic. 1892. 8°, 9 p. Trento, tip. L. T. Scotoni e Vitti, 1893.

Venedig.
— Doni, depositi, acquisti del museo civico e raccolta Correr di Venezia nel 1891. 8°, 27 p. Venezia, tip. Emiliana, 1893.

Versailles.
— Collection de Bricqueville, à Versailles. Anciens instruments de musique. In-16°, 32 p. Paris, impr. Cerf.
— Guide au musée de Versailles. Abrégé de l'histoire du palais, Description des appartements, salles et galeries dont on rappelle l'ancienne destination, Relation des événements qui y ont eu lieu, Notices historiques retraçant les faits illustres, et Indication des principaux tableaux, sculptures et objets d'art, ainsi que les noms de artistes. In-18 jésus, 73 p. avec grav. et plans. Versailles, impr. Cerf et fils; M. Gervois, 20, rue du Peintre-Lebrun. Paris, lib. Brunox. fr. 1. —.
— Guide illustré du musée national de Versailles. Abrégé de l'histoire du château; Description des appartements, salles et galeries; Indication des principaux tableaux et objets d'art. In-16°, 72 p. avec gravures. Versailles, impr. Cerf et fils; 13, place Hoche; chez M. Gervois, 20, rue du Peintre-Lebrun. fr. 1. —.
— Musée de Versailles. (La Chron. des arts, 1893, Nr. 23.)
— National-Museum, The, of Versailles. Illustr. Guide. In-16°, 94 p. et grav. Versailles, impr. Cerf et Cie.; M. Gervois, 20, rue du Peintre-Lebrun. fr. 1. —.

Weimar.
— **Menke-Höltzke,** Otto. Die Goethe-Sammlungen und die Sammlungen Goethes im Goethe-Nationalmuseum zu Weimar. (Der Sammler, Berlin, XV, 1893, Nr. 11 u. 13.)

Wien.
— Ausstellung der Sammlung Koniček. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., VIII. Jahrg., Heft 5, 1893, S. 378.)
— Bilderbestand, Ueber den, der kais. Gemäldegalerie in Wien. (Kunstchr., N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 23. — Nach: Wiener Zeitung vom 12. März 1893.)
— **Frimmel,** Dr. Th. v. Die Sammlung Fr. Xav. Meyer in Wien. (Kunstchron., N. F., V. Jahrg., 1893—94, Nr. 7.)
— Führer durch die kunsthistorischen Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses. Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand v. Tirol. 12°, 111 S. Wien. (Leipzig, Literar. Anstalt, A. Schulze.) M. —. 80.
— Jahresbericht des k. k. Oesterr. Museums für Kunst u. Industrie für 1892. 8°, 19 S. (Beil. zu: Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., VIII. Jahrg., Heft 4, April 1893.)
— Programm der Vorlesungen im k. k. Oesterr. Museum im Winter 1893—94. (Mittheil. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VIII. Jahrg., 11. Heft, 1893, S. 510.)
— **Schaeffer,** Aug. Die kaiserl. Gemäldegalerie in Wien. Moderne Meister. Hrsg. mit spec. Genehmigung d. hohen Oberstkämmerer-Amtes Sr. k. u. k. Apostol. Majestät. Text v. A. S. (In 12—14 Lfgn.) 1. Lfg. gr.-f°, 5 Tafeln in Heliograv., nebst Text S. 1—8 mit Abbild. Wien, J. Löwy. M. 15. —.

Ausstellungen. Versammlungen.

Abbeville.
— **Macqueron,** Henri. Guide archéologique pour les excursions de congrès de 1893; par H. M., secrétaire de la Société d'émulation d'Abbeville. In-8⁰, 21 p. Caen, imp. et lib. Delesques. Paris, lib. Picard. [Bull. monumental, 6e sér., t. 8, 58e vol. de la collection.]

— **Marsy,** Comte de. Discours prononcé à l'ouverture de la LXe session du Congrès archéologique de France, à Abbeville. (Bull. monumental, 1893, Nr. 3, S. 269.)

— Société française d'archéologie. Congrès archéologique de France à Abbeville du 27 juin au 5 juillet 1893. (Revue de l'art chrétien, 5e série, t. IV, 1893, 5me livr., S. 402.)

Berlin.
— Gesellschaft, Kunstgeschichtliche, in Berlin. (Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 26 u. 29. — V. Jahrg., 1893—94, Nr. 7 u. 9.)

— Gesellschaft, Kunstgeschichtliche, in Berlin. II. Ausstellung Frühjahr 1892. Die Ausstellung von Kunstwerken aus d. Zeitalter Friedrichs des Grossen zu Berlin. hoch-4⁰, 160 S. mit 22 Taf. u. vielen Abbildgn. im Text. Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhdl., 1893. M. 15. —. [Inhalt: Verzeichnis der Aussteller. I. Einleitung. Von W. Bode. II. Friedrich d. Gr. als Sammler von Gemälden u. Skulpturen. Von P. Seidel. III. Das Bildhaueratelier Friedrichs d. Grossen und seine Inhaber. Von P. Seidel. IV. Das Mobiliar. Von R. Graul. V. Erzeugnisse der Silberschmiedekunst. Von Fr. Sarre. VI. Dosen u. Bijoux. Von Fr. Sarre. VII. Das Porzellan: Berliner Manufaktur. Von K. Lüders. Meissener Manufaktur. Von W. v. Seidlitz. Vincennes und Sèvres. Von R. Stettiner. (Aus dem 13. u. 14. Bande des Jahrbuchs der k. preuss. Kunstsammlungen abgedruckt.)]

— Sitzungsberichte d. Kunstgeschichtlichen Gesellschaft. Berlin, 1893. I—VIII. 8⁰, 41 S.

Frankfurt a. M.
— Ausstellung, Frankfurter, von alten kunstgewerblichen Werken aus Privatbesitz. (Das Kunstgewerbe, 1893, 1. Juniheft.)

— Ausstellung von Handschriften, Druckwerken und Bildern zur Faustsage und Faustdichtung in Frankfurt a. M. (Der Sammler, Berlin, XV, 1893, Nr. 13.)

— Katalog der Ausstellung von Handschriften, Druckwerken, Bildern und Tonwerken zur Faustsage und Faustdichtung, veranstaltet v. Freien Deutschen Hochstift, 28. Aug. bis 10. Nov. 1893. gr. 8⁰, VIII, 127 S. Frankfurt a. M., Gebr. Knauer. M. 1. 50; mit 20 Taf. M. 4. —.

— **Luthmer,** F. Leihgaben-Ausstellung in Frankfurt a. M. (Mittheil. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., VIII. Jahrg., 8. Heft, 1893, S. 425.)

Fraustadt.
— **Kohte,** Jul. u. F. **Schwartz.** Die culturgeschichtl. Ausstellung in Fraustadt am 28. Aug. 1892. (Zeitschr. d. histor. Gesellschaft f. die Provinz Posen, VIII. Jahrg., 427.)

Innsbruck.
— **Atz,** Karl. Alte Werke der Kunst und des Kunsthandwerkes auf der heurigen Landesausstellung zu Innsbruck. (Zeitschr. f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 9.)

— **Leisching,** Eduard. Die Tiroler Landesausstellung in Innsbruck. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., VIII. Jahrg., 9. Heft, 1893, S. 446.) [S. 451: „Histor. Abtheilung".]

— **Semper.** Die historische Abtheilung d. Tiroler Landesausstellung von 1893. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgewerbever. München, 1893, 9, 10.)

Köln.
— Ausstellung alter Stickereien und Passementerien im Gürzenich. (Das Kunstgewerbe, 1893, 2. Maiheft.)

London.
— Ausstellungen in der „New Gallery" in London. (Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., 1893/94, Nr. 5.)

— **Bode,** W. Winter-Exhibition in London. (Sitzungsbericht II, 1893, der Berliner kunstgeschichtl. Gesellschaft.)

— Dante-Ausstellung, Eine, in London. (Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 24.)

— **Leprieur,** Paul. Correspondance d'Angleterre. — L'exposition de Signorelli au Burlington Fine Arts Club. (Gaz. des Beaux-Arts, 1893, t. II, S. 77.)

— **Raymond,** Alfred. Soixante-seizième exposition de „The French Gallery" à Londres. (L'Art, t. LIV, 1893, I, S. 91.)

— Signorelli-Ausstellung. (Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 27.)

— **Travers,** Émile. Les expositions rétrospectives de Londres. (Bull. monumental, 1893, Nr. 4, S. 349.)

Lucca.
— Kunstausstellung in Lucca. (Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., 1893—94, Nr. 8.)

Madrid.
— Catálogo general de la Exposición Histórico Europea. Madrid. Est. tip. de Fortanet, 1893. En-4⁰ sin numeración (352 hoj.). 6. 50 pesetas en Madrid y en provincias.

— Exposición histórico-europea. 1892 á 1893. Apéndice al catálogo general. En 4⁰, 24 hojas sin numerar. Madrid. Est. tip. de Fortanet, 1893.

— **Fayolle,** Marquis de. Coup-d'oeil sur l'Exposition rétrospective de Madrid. (Bulletin monumental, 1893, Nr. 3, S. 191.)

— — Coup d'oeil sur l'exposition rétrospective de Madrid; par le marquis de F., membre de la Société française d'archéologie. 8⁰, 30 p. Caen, imp. et lib. Delesques. [Extr. du Bull. monumental.]

— **Lippmann,** Friedrich. Die Ausstellung alter Kunstwerke in Madrid. Vortrag. (Sitzungsbericht V, 1893, der Berliner kunstgeschichtl. Gesellschaft.)

Mailand.
— **Melani,** Alfredo. Una esposizione di architettura a Milano. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 20.)

München.
— Ausstellung, Die, für Maltechnik im Glaspalast in München. (D. Bau-Ztg., 1893, 77.)

— **B.** Ausstellung für Maltechnik in München. (Sprechsaal, 1893, 41.)

— **C. W.** Die Ausstellung für Maltechnik. (Die Kunst f. Alle, 1893, 22.)

— — Die Ausstellung und der Kongress für Maltechnik in München. (Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., 1893—94, Nr. 4.)

Nürnberg.
— **Kötschau,** Karl. Der kunsthistorische Kongress in Nürnberg. (Die Grenzboten, 52. Jahrg., Nr. 45, S. 266.)

— Kongress, Der kunsthistorische, in Nürnberg 1893. (Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 30 u. 32. — V. Jahrg., 1893—94, Nr. 1—3. — Der Kunstwart, VII. Jahrg., 1893, 2. Heft, S. 26.)

— **Schnütgen.** Der kunsthistorische Kongress in Nürnberg. (Zeitschr. f. christliche Kunst, VI. Jahrg., 1893, 8. Heft.)

Paris.
— Académie des Inscriptions. — Archéologie chrétienne. (La Chron. des arts, 1893, Nr. 27.)
— Congrès des Sociétés savantes. Section des Beaux-Arts. Archéologie. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 15.)
— Congrès, Le, de l'art chrétien. (Rev. de l'art chrét., 5e série, t. IV, 1893, 3me livr., S. 265.)
— **Depping,** G. La première exposition des produits de l'industrie française en l'an VI (1798), d'après les documents. 8⁰, 47 p. Paris, Picard et fils.
— **L. G.** Congrès des Sociétés des Beaux-Arts des Départements. (Session de 1893.) (La Chron. des arts, 1893, Nr. 13.)
— Réunion des Sociétés des Beaux-Arts et des départements, XVIIe sess. Séance du 4 avril. Séance du 7 avril. (Rev. de l'art chrét., 5e sér., t. IV, 1893, 4me livr., S. 320 u. 323.)
— Société des Antiquaires de France. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 13, 14, 20, 24.)
— Société nationale des Antiquaires de France. Séance du 15 mars 1893. (Rev. de l'art chrét., 5e sér., t. IV, 1893, 3me livr., S. 234.) Séances du 5 avril au 3 mai 1893. (Ebenda, 4me livr., S. 312.)

Rom.
— Conférences d'archéologie chrétienne à Rome. Séance du 26 février 1893. (Revue de l'art chrét., 5e série, t. IV, 1893, 4me livr., S. 324.)
— Sitzungsberichte der Akademie für christliche Archäologie. [Vom 22. März 1891 bis 4. Dec. 1892.] (Röm. Quartalschrift für christl. Alterthumskunde, VII. Jahrg., 1893, Heft 3, S. 305.)

Spalato.
— Congress für christliche Archäologie zu Spalato. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., VIII. Jahrg., 8. Heft, 1893, S. 444.)

Tournai.
— **L. C.** Société historique de Tournai. (Rev. de l'art chrét., 5e série, t. IV, 1893, 4me livr., S. 328.)

Wien.
— **B. K.** Wien. (Donner-Ausstellung.) (Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., 1893—94, Nr. 2.)
— **Ilg,** A. Die Donner-Ausstellung. (Die Presse, Wien, 1893, 210 u. 215.)
— **Masner,** K. Costüm-Ausstellung 1891. 3. Lfg. Wien, Löwy. M. 20. —.
— Raphael-Donner-Ausstellung, Die. (Allgem. Ztg., 1893, Nr. 257.)
— **Sokal,** Cl. Die Raphael-Donner-Ausstellung. (Allg. Kunstchronik, 21.)

Würzburg.
— **A. S.** Fränkische Ausstellung von Alterthümern in Kunst u. Kunstgewerbe zu Würzburg. (Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 31.)
— Aus der fränkischen Ausstellung von Alterthümern in Kunst u. Kunstgewerbe zu Würzburg 1893. (Deutsche Bauzeitung, 1893, 79. — Allgem. Ztg., 1893, Nr. 162, Beil. — Beiblatt zur Zeitschrift d. bayer. Kunstgewerbevereins, 1893, 9.)
— **Heereman,** Dr. Frhr. v. Die XL. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands in Würzburg. [Die fränkische Ausstellung von Alterthümern in Kunst u. Kunstgewerbe in d. alten Domherrn-Sepulturkapelle.] (Zeitschr. f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 7.)
— Katalog der fränkischen Ausstellung v. Alterthümern in Kunst u. Kunstgewerbe in Würzburg vom 6. Aug. bis 4. Sept. 1893. gr. 8⁰, III, 74 S. Würzburg (Stahel). M. 1. —.

Versteigerungen.

Stockbauer, J. Der Privatverkauf alter Kunstsachen — eine wirthschaftliche Krankheit. (Die Kunst f. Alle, 1893, Nr. 19.)

Amsterdam.
— Catalogue de la collection de dessins anciens réunis par Carl Schöffer. (Versteigerung: 30. und 31. Mai 1893.) 8⁰, 86 S. 508 Nummern. Amsterdam, Frederik Muller & Cie., 1893.
— Catalogue de la collection de gravures et d'eauxfortes des écoles Hollandaise, Flamande, Anglaise, Française et Allemande réunies par Carl Schöffer. Vente: 30. Mai 1893. 8⁰, 179 S. mit 1 Taf. Amsterdam, Fred. Muller & Cie., 1893.
— Kunstauktion in Amsterdam. (Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 24.)

Antwerpen.
— Atelier de Leys. Vente. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 41.)

Berlin.
— Kupferstich-Auction XLIII von Amsler & Ruthardt. — Katalog der Kupferstich-Sammlung des Herrn Ludwig Heinr. Storck in Bremen. I. Abth.: Französ. Porträtstiche, englische u. niederl. Schabkunstblätter, Farbendrucke etc des 17. u. 18. Jahrhunderts. Versteigerung zu Berlin den 27. Juni (1893). 8⁰, 137 S. mit 1 Taf. 1849 Nummern.
— Kupferstich-Auction XXXXV von Amsler & Ruthardt. — Katalog d. Kupferstich-Sammlung des Herrn Ludwig Heinr. Storck. II. Abth. Versteigerung zu Berlin, 12. Juni 1893. 8⁰, 180 S. 3030 Nummern. Berlin, 1893.
— Preise von Antiquitäten, aus dem Kunst-Auctionshaus von R. Lepke in Berlin. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 1893, 13.)

Dresden.
— Kunst-Auction, XVII., in Dresden, von v. Zahn & Jänsch, Schlossstrasse 24. Vorzügl. Handzeichnungen und Aquarelle alter und neuer Meister . . . aus d. Nachlässen der Maler Prof. Ed. Schleich, A. v. Kotzebue, Jos. Weiss herstammend. Versteigerung: 14. Dec. 1893. 8⁰, 27 S. 386 Nummern.

Frankfurt a. M.
— Katalog der Doubletten aus der Frankofurtensien-Sammlung des Städtischen Historischen Museums zu Frankfurt a. M., deren Versteigerung durch die Kunsthandlung von F. A. C. Prestel den 20. Juni 1893 stattfindet. 8⁰, 23 S. 475 Nummern.
— Lager-Katalog, 319., von Joseph Baer & Co. — Bibliothek Wilhelm Lübke. Erste Abtheilung: Architektur, Skulptur u. Malerei d. Alterthums. 8⁰, 98 S. 1676 Nummern. Frankfurt a. M., 1894. — 322. Lager-Katalog: Bibliothek v. W. Lübke. Zweite Abtheilung: Malerei und Kupferstichkunde vom frühen Mittelalter bis zur neuesten Zeit. 8⁰, 104 S. 1772 Nummern. Frankfurt a. M., 1894.
— Sammlung, Die, von Handzeichnungen älterer und moderner Meister des Herrn Anton Brück, emerit. Bibliothekars des Städelschen Kunstinstituts zu Frankfurt a. M. Versteigerung am 11. u. 12. Dec. 1893 zu Frankfurt a. M. durch Rud. Bangel. 8⁰, 111 S. 946 Nummern. (CCCXLII. Katalog von Rudolf Bangel.)

Hamburg.
— Katalog ausgewählter Kunstsachen, Mobilien, Einrichtungsgegenstände etc. aus dem Nachlasse des Herrn Abraham Philipp Schuldt zu Hamburg. Versteigerung zu Hamburg den 3. bis 5. Mai 1893 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) aus Köln. 4⁰, 64 S. mit 16 Taf. u. vielen Abbild. im Text. Köln, 1893.

Hamburg.

— Katalog der Galerie moderner Gemälde aus dem Nachlasse des Herrn Abrah. Phil. Schuldt zu Hamburg . . . Anhang von Bildern älterer Meister, Zeichnungen u. Kupferstichen. Versteigerung zu Hamburg den 2 Mai 1893 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) aus Köln. 4⁰, 33 S. mit 31 Taf. Köln, 1893. M. 12. —.

— Kunstauktion in Hamburg. (Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 22.)

— Versteigerung, Die, d. Schuldt'schen Gemäldesammlung in Hamburg. (Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 24.)

Köln.

— Katalog der Gemäldegalerie aus dem Nachlasse der Frau Reichsgräfin-Wittwe von Anrep-Elmpt zu Schwitten u. Burgau. Versteigerung zu Köln den 5. und 6. Juni 1893 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4⁰, 39 S mit 14 Taf. Köln, 1893.

— Katalog der Gemäldesammlungen aus dem Nachlasse der Herren Louis von Lilienthal in Elberfeld, Maler Everhard Bourel in Köln u. anderer. Versteigerung zu Köln den 21. u. 22. Dec. 1893 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4⁰, 53 S. mit 7 Taf. 449 Nummern. Köln, 1893. [Nr. 178—449: II. Abtheil. Gemälde älterer Meister.]

— Katalog der Kunstsammlung des Museums Christian Hammer in Stockholm. Serie III. Töpfereien, Majoliken, Fayencen . . . Porzellane . . . Glas, Elfenbein und Email . . . Gold und Silber . . . Bronze . . . Textilarbeiten . . . Miniaturen. Versteigerung zu Köln den 19. bis 24. October 1893 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4⁰, 95 S. mit 11 Taf., 1359 Nummern. Köln, 1893.

— Katalog der Schwedischen Portrait-Sammlung des Museums Christian Hammer in Stockholm. Versteigerung zu Köln den 16. bis 18. Oct. 1893 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4⁰, 37 S. mit 6 Taf. 457 Nummern. Köln, 1893.

— Kupferstich-Sammlung, Die, aus dem Nachlasse Sr. Majestät des Königs Ferdinand von Portugal, Herzogs zu Sachsen. Meist hervorragende Stiche, Radirungen und Holzschnitte von den ersten Meistern aller Schulen. Versteigerung zu Köln den 29. Nov. 1893 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). gr. 8⁰, XI, 201 S., 3305 Nummern. Köln, 1893.

Leipzig.

— Kunst-Auction, Leipziger, von C. G. Börner. LIII. — Catalog mehrerer Sammlungen von Kupferstichen, Radirungen und Holzschnitten alter u. neuerer Meister. Versteigerung den 1. Juni 1893. 8⁰, 100 S., 1151 Nummern.

— Manuscripte, Miniaturen, Incunabeln, frühe Holzschnitte, Kupferstiche und illustrierte Bücher des 16. u. 17. Jahrh. 8⁰, 82 S. mit 3 Taf., 1361 Nummern. Leipzig, Oswald Weigel's Antiquarium, 1894. Katalog, N. F., Nr. 61.

London.

— Auktion der Kupferstiche, Radirungen und Zeichnungen aus d. „Holford-Sammlung". (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IV. Jahrg., 1893, S. 271.)

— Auktion in London. (Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 31 u. 32.)

— Auktionen in London. (Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 29.)

— Bilderpreise in London. (Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg, 1893, Nr. 25.)

— Catalogue, A, of Manuscripts arranged in chronological order and of books illustrating the science of palaeography. (Bernard Quaritch, Cat. Nr. 138.) 8⁰, 81, S. 244 Nummern. London, Dec., 1893.

London.

— Catalogue of a Collection of Engravings, Chiefly Fancy Subjects of the English School, Including Many in Colours (Versteigerung: Sotheby, Wilkinson & Hodge, Wellington Street, Strand, London, 7. Dec. 1893.) 8⁰, 29 S., 630 Nummern.

— Catalogue of a Collection of Engravings in Colours principally After Masters of the English School, The Property of a Lady Collector. (Versteigerung: Sotheby, Wilkinson & Hodge, Wellington Street, Strand, London, 27. Nov. 1893.) 8⁰, 10 S., 117 Nummern.

— Catalogue of the Collection of Engraved Portraits the Property of the late Fountaine Walker, Esq. Of Ness Castle, Inverness. (Auktion am 22. Juni 1893: Sotheby, Wilkinson & Hodge, Wellington Street, Strand, London.) 8⁰, 38 S., 583 Nummern. London, 1893.

— Catalogue of the Collection of Etchings, Engravings and Drawings, by and After Old Masters, formed by the late Robert Stayner Holford, Esq., Of Dorchester House, Park Lane, Comprising the Works of Albert Durer, Van Mecken, Rembrandt, Martin Schöngauer, Morghen, Desnoyers etc. (Versteigerung: Christie, Manson & Woods, 11. Juli 1893, 8 King Street, St. James Square, London.) 8⁰, 65 S., 696 Nummern.

— Collection Baring et Hodgson. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 24.)

— Collection de feu Robert Stayner Holford Esq. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 27.)

— Collection Mildmay. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 24.)

— Holford Print Sale. (The Academy, 1893, Nr. 1106, S. 57.)

— Sale of Old English Prints. (The Academy, 1893. Nr. 1129, S. 573.)

— Versteigerung d. Kunstsammlung des Grafen Essex. (Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., 1893. Nr. 26.)

— **Wedmore,** Frederick. The Holford Rembrandts. (The Academy, 1893, Nr. 1107, S. 78.)

Mailand.

— Cataloghi Hoepli. Sezione Antiquaria. 1893. Nr. 89. Catalogue de livres relatifs aux beaux-arts. Peinture, Sculpture, Architecture, Ouvrages illustrés etc. Milano, U. Hoepli. 8⁰, 4127 Nummern.

München.

— Rosenthal, Ludwig. Nr. LXIX Catalogue illustré d'une collection d'ornements dessinés et gravés. . . . 8⁰, 186 S. mit Abbildgn., 1918 Nummern. München, Buchdruckerei von Knorr & Hirth.

Münster i. W.

— Katalog einer Kunst- u. wissenschaftlichen Bibliothek (Baron von Druffel), enthaltend Pergamentmanuscripte mit Miniaturen, Incunabeln, Seltene Drucke, Kupfer- und Holzschnittwerke. Auktion in Münster i. W. am 22. Januar 1894. 8⁰, 184 S., 5531 Nummern. Münster i. W., Heinrich Schöningh.

Paris.

— Auktion Spitzer. (Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 23, 25, 26, 27, 29 u. 30.)

— Catalogue de beaux livres provenant en grande partie de la bibliothèque de feu M. le baron Haussmann, sénateur, préfet de la Seine. (Vente du 2 juin 1893.) 8⁰, 16 p. Paris, E. Paul, Huard et Guillemin.

— Catalogue de dessins originaux réunis et recueils œuvres importantes de Saint-Aubin

composant la collection de M. Hippolyte Destailleur. 8⁰, 66 S. avec 18 planches. 125 Nummern. Paris, Damascène Morgand, 1893. (Versteigerung am 26. und 27. Mai 1893.)

Paris.

— Catalogue de la bibliothèque de feu M. Benedetto Maglione de Naples. Iʳᵉ partie. Vente du 22 au 27 Janvier 1894 (Hôtel Drouot). 8⁰, 311 S., 740 Nummern. Paris, Em. Paul, L. Huard et Guillemin, 1894.

— Catalogue de la bibliothèque de feu M. Louis Chaleyer, bibliophile forézien, rédigé pour la partie des imprimés (livres, pièces, cartes, dessins et portraits) par Joseph Maissiat, pour la partie des manuscrits par Raymond Guély. Avec une introduction par J. B. Galley. 3 vol. In-8⁰, t. 1ᵉʳ: Imprimés, A-Ma; t. 2: Imprimés, Me-Y; t. 3: Manuscrits. Saint-Etienne, impr. Ch. Roy.

— Catalogue de la bibliothèque de M. Ricardo Heredia, comte de Benahavis. Troisième partie: histoire, autographes. (Versteigerung: 20. Mai bis 3. Juni 1893.) 8⁰, VIII, 340 S. mit Abbild. im Text, 3814 Nummern. Paris, Em. Paul, L. Huard et Guillemin, 1893.

— Catalogue des objets d'art et de haute curiosité (antiques du moyen-âge et de la Renaissance) composant l'importante et précieuse collection Spitzer, dont la vente publique aura lieu à Paris, 33, rue de Villejust (avenue Victor-Hugo), du 17 avril au 16 juin 1893. 2 vol. In-4⁰, t. 1, XXVIII, 253 p.; t. 2, 277 p. Paris, impr. Ménard et Cie.; M. Mannheim, 7, rue Saint-Georges.

— Catalogue d'estampes anciennes portraits des XVIᵉ, XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècles provenant de la bibliothèque de feu M. le comte de Lignerolles. Vente des 16 et 17 Janvier 1894, Hôtel des Commissaires-Priseurs, Rue Drouot, Nr. 9. 8⁰, 42 S., 388 Nummern.

— Catalogue d'estampes anciennes principalement de l'école française du XVIIIᵉ siècle ... Vente: Hôtel des Commissaires-Priseurs, Rue Drouot, 9, Salle Nr. 10, 11 et 13 Janvier 1894. 8⁰, 69 S., 700 Nummern. Paris, 1894.

— Catalogue d'estampes japonaises, œuvres de choix, suite historique depuis Moronobou jusqu'à Kiosai, précieuse série d'albums des maîtres japonais, gravures et peintures chinoises, miniatures indopersanes, provenant d'une grande collection parisienne, dont la vente a eu lieu les 17, 18 et 19 avril 1893. In-8⁰, XIV, 78 p. Paris, impr. Chamerot et Renouard; lib. Leroux. 578 Nummern.

— Collection Bancel. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 19.)

— Collection de feu M. Joly de Bammeville. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 25.)

— Collection de Mᵐᵉ Denain. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 15.)

— Collection Geoffroy-Dechaume. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 16.)

— Collection, La, Spitzer et l'art français. (L'Ami des monuments et des arts, 7ᵉ année, t. VII, Nr. 36, 1893, S. 113; Nr. 37, 1893, S. 127; Nr. 38, 1893, S. 189.)

— Collection Spitzer. (La Chronique des arts, 1893, 16 (S. 121 u. 123), 17, 18 19, 20, 21, 22, 23, 24.)

— **Dallières**, Auguste. Les acquisitions des musées à la vente Spitzer. (L'Art, tome LIV, 1893, II, S. 243 et 247.)

— **Frizzoni**, Gust. I prezzi dell' asta Spitzer a Parigi. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 10, 12 e 14.)

Paris.

— **Lessing**, Julius. Die Sammlung Spitzer in Paris. (Deutsche Rundschau, XIX. Jahrg., 1893, 9. Heft.)

— **Lostalot**, Alfred de. La vente de collection Spitzer. (Gaz. des B.-Arts, 1893, t. I, S. 331.)

— **Molinier**, Emile. La fin d'un musée. La vente Spitzer. (L'Art, t. LIV, 1893, I, S. 145.)

— Objets de vitrine. Vente faite les 10, 11, 12 avril par Mᵉ P. Chevallier et M. Mannheim. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 16.)

— Résumé du catalogue des objets d'art et de haute curiosité (antiques du moyen-âge et de la Renaissance) composant l'importante et précieuse collection Spitzer, dont la vente publique aura lieu à Paris, 33, rue de Villejust (avenue Victor-Hugo), du 17 avril au 16 juin 1893. In-8⁰, 271 p. Paris, impr. Ménard et Cie.; M. Ch. Mannheim, 7, rue Saint-Georges. 3369 Nummern.

— **Rosenberg**, M. Collection Spitzer. (Allgem. Zeitung, 1893, Nr. 88 u. 106, Beilage.)

— Tapisseries et objets d'art. Vente, faite le 8 avril par Mᵉ P. Chevallier et M. Mannheim. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 16.)

— Tapisseries, meubles, objets d'art, tableaux. Vente à l'hôtel Drouot, le 5 mai, par G. Duchesne, Bloche et Haro. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 21.)

— Vente Christensen. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 39.)

— Vente d'Epinay. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 15.)

— Vente Hamburger. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 39.)

— Versteigerung, Die, der Sammlung Spitzer. (Das Kunstgewerbe, 1893, 2. Aprilheft.)

— **Viagneux**, H. La vente de la collection Spitzer. (Revue des arts décor., 1893, févr.)

— **Zimmermann**, Ernst. Die Sammlung Spitzer. (Die Gegenwart, 43. Bd., Nr. 25.)

Rom.

— Bibliotheca burghesiana: catalogue de la bibliothèque de S. E. D. Paolo Borghese, prince de Sulmona, et de M. le comte De L'Aubepin. Seconde partie. 8⁰, 380 p. Rome, Vincenzo Menozzi édit. (impr. de la Unione cooperativa editrice), 1893. [Edizione di soli 250 esemplari. — Contiene Nr. 2568 opere stampate e manoscritti, poste in vendita all' asta dal 6 al 28 febbraio 1893.]

— Catalogue de la bibliothèque de feu M. le comte Jacques Manzoni. 2ᵉ partie. (La vente aura lieu du 8 au 7 juin 1893 par S. Sangiorgio, Roma.) 8⁰, 488 S., Nr. 3437—6452 m. Tafeln. Città di Castello, impr. de l'établissement S. Lapi, 1893.

— Catalogue d'une collection d'estampes pour la plus grand part de l'école romaine et de l'école italienne de Fontainebleau du XVIᵉ siècle. Vente du 27 au 29 mars 1893, G. Sangiorgio. 8⁰, 26 p., 306 Nummern. Rome, libr. ancienne V. Menozzi, 1893.

— Catalogo di buoni libri provenienti dalle biblioteche del principe Don Paolo Borghese e del conte Giacomo Manzoni. In vendita a prezzi netti presso la libreria Dario Giuseppe Rossi. 8⁰, 125 S. mit Abbild., 860 Nummern. Roma, Dario Giuseppe Rossi, 1893. (Cat. Nr. 4. Novembre 1893.)

— Catalogo di una Scelta raccolta di Libri antichi e moderni. Prima parte. (Versteigerung: 15—24. März 1893, Hôtel de Ventes G. Sangiorgio.) 8⁰, 113 S., 1350 Nummern. Roma, Libr. antiquaria di V. Menozzi, 1893.

Stuttgart.

— Gutekunst's, H. G., Kunst-Auktion, Nr. 45. — Katalog einer Sammlung von Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten, Zeichnungen und Büchern. Versteigerung den 11. April 1893. 4⁰, 109 S. mit 6 Taf. 1475 Nummern. Stuttgart, 1893.

Venedig.

— Collection d'incunables soigneusement décrits et mis en vente par Leo S. Olschki libraire antiquaire de Venise (Catalogue XXX). 220 p. Venise, Leo S. Olschki edit. (etab. typ. Visentini frères), 1893. L. 3. —. (Contiene l'elenco di Nr. 566 opere, stampate nel secolo XV, poste in vendita.)

Wien.

— **Bode**, W. Sammlung Hermann Sax in Wien. (Sitzungsbericht VII, 1893, der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

— Katalog der Kunstsammlung des Herrn Hermann Sax in Wien. Oeffentliche Versteigerung den 4. Dec. 1893 unter Leitung von H. O. Miethke. Ausstellung im Künstlerhause vom 1. Dec. bis zum Auctionsbeginn. (89. Kunstauction von H. O. Miethke.) 8⁰, 104 S. mit Abbildungen. 286 Nummern. Wien, Verlag von H. O. Miethke.

— Katalog einer Sammlung von alten Kupferstichen, Handzeichnungen, Oelgemälden aus dem Nachlass des Herrn Vincenz Koniček. Versteigerung: C. J. Wawra in Wien, Dorotheergasse 14, den 11. Dec. 1893. 8⁰, 110 S. 2082 Nummern.

Zürich.

— Katalog der Kunstsammlung des Herrn J. J. Gubler in Zürich. Töpfereien; Majoliken, Fayencen und Porzellane, . . . Arbeiten in Glas, Glasmalereien; Arbeiten in Silber; Arbeiten in Bronze . . . Arbeiten in Elfenbein; Emaillen . . . Textilarbeiten . . . Waffensammlung; Gemälde etc.; Bücher. Versteigerung zu Zürich den 4. bis 12. Sept. 1893 unter Leitung von J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) aus Köln. 4⁰, 150 S. mit 21 Taf. 2300 Nummern. Köln, 1893.

Nekrologe.

Auber, Charles Auguste. (Rev. de l'art chrét., 5e série, t. IV, 1893, 8me livr., S. 270.)

Bertolotti, Antonio. (Archivio storico ital., quinta serie, 1893, XII, fasc. 1, S. 248.)

Bigot, Charles. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 16.)

Castan, Auguste. (L. C.: Revue de l'art chrét., 5e sér., t. IV, 1893, 6me livr., S. 536.)

Cloquet, Norbert. (J. H.: Revue de l'art chrét., 5e série, t. IV, 1893, 4me livr., S. 360.)

Darcel, Alfred. (E. M.: L'Art, t. LIV, 1893, I, S. 248. — E. Saglio: Gazette des Beaux-arts, 1893, t. II, S. 155. [Mit Bildniss.] — Louis Gonse: La Chronique des arts, 1893, Nr. 22. — Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 28.)

Dohme, Robert. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 39. — Adolf Rosenberg: Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., 1893—94, Nr. 6. — Die Kunst f. Alle, IX. Jahrg., 1893, Heft 6, S. 92.)

Durieux, Camille. (L. C.: Revue de l'art chrét., 5e série, t. IV, 1893, 6me livr., S. 503.)

Essenwein, August von. (F. Fischbach: Zeitschrift f. Musterzeichner, 1893, III, 3.)

Grunow, Carl Friedrich Ludwig. (Amtliche Berichte aus den Königlich. Kunstsammlungen, XIV. Jahrg., Nr. 3. (Erschien am 1. Juli 1893.) [Zum Jahrb. d. königl. pr. Kunstsammlungen, Bd. XIV, gehörig.] — Mittheil. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VIII. Jahrg., Heft 4, 1893, S. 367.)

Janitschek, Hubert. (Der Kunstwart, 6. Jahrg., 19. Stück. — Mittheil. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., VIII. Jahrg., 7. Heft, 1893, S. 424. — Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., Nr. 30.)

Leitner, Quirin Ritter von. (H. Zimerman: Jahrb. der kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, XV. Bd., 1. Th., 1894, S. 398. — Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 32.)

Liechty. (Bull. des Musées, 4e année, t. IV, Nr. 3, 4 u. 5, 1893, S. 158. — La Chron. des arts, 1893, Nr. 14.)

Lindenschmit, Ludwig. (R. Adamy [Gedächtnissrede, mit Bildniss]: Quartalblätter des histor. Vereins f. d. Grossherzogthum Hessen, N. F., 1. Bd., Nr. 9. — Korrespondenzblatt des Gesammtvereins d. deutschen Gesch. u. Alterth.-Vereine, 41. Jahrg., 7. Heft, S. 75. — Hugo Arnold: Allgem. Ztg., 1893, Nr. 113, Beil. — Bull. des Musées, 4e année, t. IV, Nr. 3, 4 u. 5, 1893, S. 159.)

Lübke, Wilhelm. (Der Kunstwart, 6. Jahrg., 14. Stück. — C. v. L.: Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 21 u. 23. — Leitschuh: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, N. F., 8. Bd., 3. Heft. — C. Lemcke: Allgem. Ztg., 1893, Nr. 164, Beil.)

Meyer, Julius. (Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., 1893—94, Nr. 9.)

Roever, Nicolas de. (Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 21. — A. Bredius: Oud-Holland, XI. Jahrg., 1893, 1. Aflevering.) — A. A. Vorsterman van Oyen. In memoriam. Mr. Nicolaas de Roever. [Overdruk uit Algemeen Nederlandsch Familieblad.] Oisterwijk, Genealogisch en Heraldisch Archief. (4 m. 1 portr.) 40. fl. 0, 35.)

Sauvage, P. E. (L. C.: Revue de l'art chrét., 5e série, t. IV, 1893, 3me livr., S. 270.)

Steche, Richard. (H. A. Lier: Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 24. – H. A. Lier: Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Alterthumskunde, 14. Bd.)

Symonds, John Addington. (Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 24.)

Besprechungen.

Alt, Theodor. Vom charakteristisch Schonen. (Max Dessoir: Deut. Litter.-Ztg., 1893, Nr. 25.)

Armellini, Mariano. Gli antichi Cimiteri cristiani di Roma e d'Italia. Roma 1893. (Röm. Quartalschrift f. christl. Alterthumskunde, VII. Jahrg., 1893, Heft 3, S. 324.)

Aufleger, Otto u. K. **Trautmann**. Die Reichen Zimmer der k. Residenz in München. München 1893. (Fs.: Mittheil. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., VIII. Jahrg., Heft 7, 1893, S. 419.)

Barbier de Montault, X. Oeuvres complètes. Paris 1893. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 5e sér., t. IV, 1893, 2me livr., S. 166, 3me livr., S. 216 u. 4me livr., S. 334. — M.: Bulletin monument., 1893, Nr. 1, S. 82.)

Beissel, Steph. Vatikanische Miniaturen. Freiburg 1893. (D.: Zeitschr. für christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 9.)

Berchet, Feder. Relazione degli scavi in piazza San Marco. Venezia 1892. (Luis S. Rodriguez: Archivio stor. dell' arte, anno VI, 1893, fasc. 2.)

Berthier, J. J. La Porte de Sainte-Sabine à Rome. Freiburg i. Schw., 1892. (V. S.: Liter. Centralbl., 1893, Nr. 34.)

Bertolotti, A. I Comuni e la Parrochie della provincia mantovana. Mantova 1893. (S.S.-M.:

Arch. stor. Siciliano, N. S., anno XVIII, 1893, S. 524.)

Bezold, Gust. u. Berth. **Riehl.** Bayerns Kunstdenkmale. (z. Th.: Der Kunstwart, VII. Jahrg., 1893, 2. Heft, S. 26.)

Biadego, Gius. I Giolfini, pittori. Venezia, 1892. (Luis S. Rodriguez: Arch. storico dell' arte, anno VI, 1893, fasc. 2.)

Biagi, Guido. Dante. Florenz 1893. (J. S.: Literar. Centralbl., 1893, Nr. 48.)

Boetticher, Adolf. Die Bau- u. Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen. Heft 3. Königsberg i. Pr. 1893. (β.: Liter. Centralbl., 1893, Nr. 48.)

Borrmann, R. u. P. **Clauswitz.** Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin. Berlin, 1893. (H—e.: Mittheil. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., VIII. Jahrg., 8. Heft, 1893, S. 436. — Correspbl. des Gesammtvereins d. deutsch. Geschichts- u. Alterthumsvereine, 41. Jahrg., Nr. 5, S. 59. — M.: Literar. Centralbl., 1893, Nr. 30.)

Bosseboeuf, L. A. Les Arts en Touraine. Tours 1893. (P. Leroi: L'Art, t. LIV, 1893, I, S. 185.)

Bourassé. Les plus belles cathédrales de France. Tours, 1891. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 5e sér., t. IV, 1893, 6me livr., S. 503.)

Bourcard, Gust. Dessins, Gouaches, Estampes et Tableaux du XVIIIe siècle. Paris, 1893. (L. G.: La Chron. des arts, 1893, Nr. 13. — Paul Leroi: L'Art, t. LIV, 1893, I, S. 241.)

Braun, Ad. Die römischen Galerien. 324 Blatt in Kohledruck. (Dr. C. Ruland: Kunstchron., N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 33.)

(**Bredius,** A. u. C. **Hofstede de Groot.**) Catalogue of the Pictures and Sculpt. in the Royal Picture Gallery at The Hague. (Nederl. Spectator, 1893, S. 283.)

Breymann, Arnold. Adam u. Eva in der Kunst. Wolfenbüttel, 1893. (Röm. Quartalschrift für christl. Alterthumskunde, VII. Jahrg., 1893, Heft 3, S. 326.)

Bühlmann, J. Die Architektur des klass. Alterthums u. der Renaissance. I. Abth. 2. Aufl. Stuttgart, 1893. (D.: Zeitschrift f. christliche Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 2.)

Burckhardt, Daniel. Albrecht Dürer's Aufenthalt in Basel. München, 1892. (H. J.: Literar. Centralbl., 1893, Nr. 16.)

Burger, K. Monumenta Germaniae et Italiae typographica. Berlin, 1892. (Literar. Centralblatt, 1893, Nr. 16.)

Carstanjen, Friedr. Ulrich von Ensingen. München, 1893. (β.: Liter. Centralbl., 1893, Nr. 46.)

Castello, Il, di Malpaga e le sue pitture. Milano, 1893. (Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 18.)

Castle, E. English book-plates. London, 1892. (A. v. E.: Ex-libris, III. Jahrg., 1893, Heft 2, S. 40.)

Cesareo, C. A. Salvator Rosa, poesie e lettere inedite. Napoli 1892. (G. C.: Archiv. storico per le province Napoletane, anno XVIII, 1893, fasc. 1, S. 172.)

Charakterbilder, Kunstgeschichtl., aus Oesterreich. (J. B. Wemsill: L'Art, t. LIV, 1893, I, S. 21.)

Charcot et Paul **Richer.** Les Difformes et les Malades dans l'art. Paris, 1889. (Gaston Migeon: L'Art, t. LIV, 1893, I, S. 42.)

Clausse, Gustave. Basiliques et mosaïques. Paris 1893. (M. R. de la Blanchère: Rev. critique, 1893, Nr. 44, S. 273. — L. G.: La Chron. des arts, 1893, Nr. 29.)

Clemen, Paul. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. (β.: Literar. Centralbl., 1893, Nr. 34, 43. — Herm. Ehrenberg: Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., 1893–94, Nr. 6. — Herm. Ehrenberg: Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., IV. Jahrg., 1893, S. 298. — Heimann: Zeitschr. f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 2. — Keussen: Correspondenzbl. d. Westdeutschen Zeitschr., XII. Jahrg., Nr. 5, 1893, S. 103. — Paul Lehfeldt: Westdeutsche Zeitschr. f. Geschichte u. Kunst, XII. Jahrg., Heft 1, 1893, S. 91. — A. Wiedemann: Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfr. im Rheinlande, Heft 94, 1893, S. 156.)

— Merovingische und karolingische Plastik. Bonn, 1892. (β.: Literar. Centralblatt, 1893, Nr. 16.)

Cloquet, L. La châsse de Notre-Dame de Tournai. Tournai, 1893. (C. Enlart: Le Moyen-Age, 6e année, Nr. 6, Juni 1893, S. 146.)

Collection Spitzer, La. T. IV. Paris, 1892. (F. de Mély: Revue de l'art chrétien, 5e série, t. IV, 1893, 4me livr., S. 333 u. 5me livr., S. 406.)

Corroyer, Edouard. Gothic Architecture. (The Academy, 1893, Nr. 1091, S. 290.)

Cozza-Luzzi, Gius. Il Paradiso Dantesco nei quadri miniati e nei bozzetti di Giulio Clovio. Roma, 1893. (S.: Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 17.)

Crostarosa, Pietro. Le basiliche christiane. Roma, 1892. (D—o.: Literar. Centralblatt, 1893, Nr. 15.)

Dehio und **Bezold.** Die kirchliche Baukunst im Mittelalter. (Berth. Riehl: Allgemeine Zeitung, 1893, Nr. 64, Beilage.)

Delehaye, H. La vierge aux sept glaives. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 5e série, t. IV, 1893, 5me livr., S. 420.)

Destrée, J. Recherches sur la sculpture Brabançonne. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 5e série, t. IV, 1893, 3me livr. S. 245.)

Dietrichson. L. De Norske stavkirker. Christiania u. Kopenhagen, 1892. (—tt—: Literar. Centralblatt, 1893, Nr. 20. — Ch. Delgobe: Messager des sciences historiques, année 1893, Gand, 3e livr., S. 257.)

Dobbert, E. und W. **Grohmann.** Katalalog der Bibliothek der königl. Akademie d. Künste zu Berlin, 1893. (C. v. L.: Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg. 1893, Nr. 32. — F. Mentz: Centralblatt f. Bibliothekswesen, X. Jahrg., 1893, 7. u. 8. Heft, S. 354.)

Dolberg, Ludw. Die St. Marienkirche der ehem. Cistercienser-Abtei Doberan. Doberan, 1893. (Cr.: Zeitschrift f. christliche Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 4.)

Dommer, A. v. Die ältesten Drucke aus Marburg. (H. Br.: Literar. Centralblatt, 1893, Nr. 32.)

Ebe, Gust. Die Schmuckformen der Denkmalsbauten. I.—III. Thl. Berlin, 1893. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 9. — Rgl.: Mittheilungen d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., VIII. Jahrgang, 11. Heft, 1893, S. 511.)

Ebers, Georg. Sinnbildliches. Leipzig, 1892. (V. S.: Literar. Centralbl., 1893, Nr. 32. — Römische Quartalschrift f. christl. Alterthumskunde, VII. Jahrg., 1893, Heft 3, S. 330. — Carl Schmidt: Göttingische gelehrte Anzeigen, 1893, Nr. 20, S. 795.)

Estannié, Ed. Petits maitres. Impressions de Hollande. (Nederl. Spectator, 1893, S. 215.)

Faber, F. Das System der Künste. Guhrau, 1892. (Richard M. Meyer: Deutsche Litteraturzeitung, 1893, Nr. 13.)

Fabriczy, Corn. v. Filippo Brunelleschi. Stuttgart, 1892. (Clemen: Zeitschrift f. christliche

Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 1. — Paolo Fontana: Archivio storico dell' arte, anno VI, 1893, fasc. 2. — L. Kaemmerer: Blätter für literar. Unterhaltung, 1893, Nr. 43.)

Falke, Jacob v. Holzschnitzereien. Auswahl aus der Sammlung d. k. k. Oesterr. Museums. Wien, 1893. (H-e.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., VIII, Jahrg., Heft 6, 1893, S. 401.)

— Mittelalterliches Holzmobiliar. Wien, 1894. (H—e.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., VIII. Jahrg., 1893, Nr. 96, S. 539. — P. Jessen: Sitzungsbericht VII, 1893, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Fauré, F. Théorie des proportions en architecture par l'analyse des monuments. (Borrmann: Berl. philolog. Wochenschrift, XIII, 39.)

Fischer, G. A. Schloss Burg an der Wupper. 1892. (β.: Literar. Centralbl., 1893, Nr. 33.)

— J. Die Stadtpfarrkirche in Ingolstadt. Ingolstadt, 1892. (Joseph Neuwirth: Oesterreich. Litteraturblatt, II. Jahrg., 1893, Nr. 9, Sp. 274.)

Fleischer, H. Ueber die Möglichkeit einer normativen Aesthetik. (Seydel: Zeitschrift für Philos. und philos. Kritik, N. F., CII, 1.)

Forrer, R. Die frühchristlichen Alterthümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis. Strassburg, 1893. (Römische Quartalschrift f. christl. Alterthumskunde, VII. Jahrg., 1893, Heft 3, S. 329.)

Frey, Carl. Anonimo Fiorentino. Il codice Magliabechiano. Berlin, 1892. (Ldw. Kmr.: Liter. Centralbl., 1893, Nr. 40.)

— Il libro di Antonio Billi. (Ldw. Kmr.: Liter. Centralbl., 1893, Nr. 40.)

Friedländer, Max. Albrecht Altdorfer. Leipzig, 1891. (Robert Stiassny: Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F., IV. Jahrg. 1893, S. 237.)

Frimmel, Theod. von. Kleine Galeriestudien. 3. Lfg., Bamberg, 1893. (Karl Woermann: Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., 1893/94, Nr. 6.)

Frizzoni, Gust. La Galleria Morelli. Bergamo, 1892. (A. M.: Archivio storico dell' arte, anno VI, 1893, fasc. 2. — M. R.: La Chronique des arts, 1893, Nr. 16.)

Gabillot, C. Les Huët. (C. Hofstede de Groot: Nederl. Spectator, 1893, S. 127.)

Galland, G. Der grosse Kurfürst und Moritz der Brasilianer. (P. J. Blok: De Amsterdamer, Nr. 811. — J. A. Feith: Museum, Nr. 6.)

Gayet, Al. L'Art arabe. (La Chronique des arts, 1893, Nr. 34.)

Gazier, A. Ph. et J. B. de Champaigne. (C. Hofstede de Groot: Nederl. Spectator, 1893, S. 127.)

Gerspach, E. Répertoire détaillé des tapisseries des gobelins exécutées de 1662 à 1892. Paris, 1893. (Mélanges d'archéologie et d'histoire, XIIIe anné, fasc. 1—2, avril 1893, S. 215. — Bulletin des Musées, 4e année, t. IV, Nr. 3, 4 et 5, 1893, S. 151. — X. B. de M.: Revue de l'art chrétien, 5e série, t. IV, 1893, 3me livr., S. 238. — X.: La Chronique des arts, 1893, Nr. 16.)

Goetghebuer, H. L'église cathédrale de Saint-Bavon à Gand. Gand, 1893. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 5e série, t. IV, 1893, 5me livr., S. 418. — Ém. V.: Messager des sciences historiques, année 1893, Gand, 3e livr., S. 368.)

Goovaerts, Alphonse. Le Peintre Jean-Baptiste de Champagne. Paris, 1891. — Les Portraits de Jean-Bapt. de Champagne. Paris, 1892. (L. St.: Messager des sciences historiques, année 1893, Gand, 3e livr., S. 367.)

Haendcke, Berth. Die schweizerische Malerei im 16. Jahrh. Aarau, 1893. (J. R. Rahn: Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., 1893/94, Nr. 10. — β.: Literar. Centralblatt, 1893, Nr. 27. — Dr. V.: Pallas, XIV. Jahrg., 1893, Nr. 4.)

Hamilton, Walter. French Book-Plates. (A. v. E.: Ex-libris, Jahrg. III, 1893, Heft 2, S. 41.)

Handbuch der Architektur. Hrsg. von Jos. Durm etc. 4. Th., 6. Halbbd., 4. Heft: Gebäude für Sammlungen und Ausstellungen. Darmstadt, 1893. (A. G.: Literar. Centralbl., 1893, Nr. 40.)

Handbuch der Kunstpflege in Oesterreich. 2. Aufl. Wien, 1893. (B.: Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., VIII. Jahrg., Heft 4, 1893, S. 361. — Zeitschr. f. bildende Kunst, N. F., IV. Jahrg., 1893, S. 167.)

Hasse, C. Kunststudien. Heft 3 u. 4. Breslau, 1891 u. 1892. (Carl Frey: Deutsche Litteraturzeitung, 1893, Nr. 15.)

Havard, Henry. La serrurerie. L'horlogerie. La tapisserie. Paris, 1892. (E. A. R.: Revue de l'art chrétien, 5e série, t. IV, 1893, 3me livr., S. 239.)

— Les Arts de l'Ameublement. (Paul Leroi: L'Art, t. LIV, 1893, I, S. 199.)

— Les Boulle. (H. L. Boersma: Nederl. Spectator, 1893, S. 111.)

Hein, Alois Raimund. Meander, Kreuze, Hakenkreuze. Wien, 1891. (P. v. St.: Oesterreich. Litteraturbl., II. Jahrg., 1893, Nr. 9, Sp. 275.)

Heitz, Paul und Karl Aug. **Barack.** Die Büchermarken oder Buchdrucker- und Verlegerzeichen. Elsässische Büchermarken bis Anfang des 18. Jahrh. Strassburg, 1892. (xx.: Centralblatt f. Bibliothekswesen, X. Jahrg., 1893, 7. u. 8. Heft, S. 353. — O. v. H.: Literar. Centralbl., 1893, Nr. 31. — Karl Dziatzko: Deutsche Litteraturzeitung, 1893, Nr. 20.)

Helbig, J. Lambert Lombard. [In: Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie.] (L. C.: Revue de l'art chrétien, 5e série, t. IV, 1893. 5me livr., S. 416.)

Heussner, Alfred. Die altchristlichen Orpheusdarstellungen. Cassel 1893. (Literar. Centralblatt, 1893, Nr. 15.)

Hirth, Georg und Rich. **Muther.** Meister-Holzschnitte. München und Leipzig, 1893. (W. L. Schreiber: Centralbl. f. Bibliothekswesen, X. Jahrg., 1893, 7. u. 8. Heft, S. 356.)

Hochegger, Rud. Liber regum. Leipzig 1892. (C. v. L.: Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F., IV. Jahrg., 1893, S. 246. — Anz. des german. Nationalmuseums, 1893, Nr. 5. — A. Schricker: Deutsche Litteraturzeitung, 1893, Nr. 18. — J. S.: Literar. Centralbl., 1893, Nr. 52.)

— Ueber die Entstehung und Bedeutung der Blockbücher. Leipzig, 1891. (J. Springer: Sitzungsbericht VI, 1893, der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Hofstede de Groot, Corn. Arnold Houbraken. Haag 1893. (Th. v. Frimmel: Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg. 1893, Nr. 32.)

— Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte. (Moes: Nederl. Spectator, 1893, S. 71. — Haverkorn van Rysewyk: De Amsterdamer, Nr. 817. — Rooses: Museum, Nr. 9.)

Hymans, H. Lucas Vorsterman. (A. Bredius: Nederl. Spectator, 1893, S. 388. — L. G.: La Chronique des arts, 1893, Nr. 34. — Noel Gehuzac: L'Art, t. LIV, 1893, II, S. 289.)

Ilg, Albert. Beiträge zur Geschichte der Kunst und der Kunsttechnik aus mittelhochdeutschen Dichtungen. Wien, 1892. (Carl Frey: Deutsche Litteraturzeitung, 1893, Nr. 45. — β.: Literar. Centralblatt, 1893, Nr. 29.)

Ilg, Alb. Kunstgeschichtliche Charakterbilder a. Oesterreich-Ungarn. Prag-Wien-Leipzig, 1893. (Carl Frey: Deutsche Litteraturzeitung, 1893, Nr. 40. — A. Schnerich: Oesterreichische Litteraturzeitung, II. Jahrg., 1893, Nr. 18, Sp. 558.)

Ingold, P. Les trois statues du Cardinal de Bérulle. (Jos. Berthelé: Revue de l'art chrétien, 5e série, t. IV, 1893, 5me livr., S. 413.)

Joyas, Las, de la Exposicion Historico-Europea de Madrid 1892. Madrid, 1893. (Schnütgen: Zeitschr. f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 7.)

Justi, Carl. Murillo. Leipzig, 1892. (Carl Neumann: Preuss. Jahrbücher, 72. Bd., Heft 1. — H. W.: Liter. Centralbl., 1893, Nr. 37.)

Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Gemälde. 3. Aufl. 8⁰. Nürnberg, 1893. (Wilh. Schmidt: Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., 1893—94, Nr. 4.)

Kelchner, Ernst. Der Endkrist der Stadtbibliothek zu Frankfurt a. M. Frankfurt a. M., 1891. (J. H.: Revue de l'art chrét., 5e série, t. IV. 1893, 4me livr., S. 330.)

Kirchenbau, Der, des Protestantismus. Hrsg. v. der Vereinigung Berliner Architekten. Berlin, 1893. (Bm.: Literar. Centralbl., 1893, Nr. 35.)

Kirchner, Ernst. Die Papiere des 14. Jahrhunderts. Frankfurt a. M., 1893. (Liter. Centralbl., 1893, Nr. 30.)

Kirsch, J. P. Die christlichen Cultusgebäude im Alterthum. (Röm. Quartalschr. f. christl. Alterthumskunde, VII. Jahrg., 1893, Heft 3, S. 325.)

Koetschau, Carl. Barthel Beham u. der Meister von Messkirch. Strassburg, 1893. (Max Friedländer: Deutsche Litteraturztg., 1893, Nr. 36. — H. W.: Literar. Centralbl., 1893, Nr. 42.)

Kraus, F. X. Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis. Berlin, 1893. [Sonderabdr. aus dem Jahrb. d. kgl. Museen.] (Samuel Berger: Bull. critique, 1893, Nr. 16, S. 301.)

Kumsch, E. Muster orientalischer Gewebe und Druckstoffe. Dresden, 1893. (Rgl.: Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., VIII. Jahrg., 1893, Nr. 96, S. 540.)

Lacher, Karl. Kunstbeiträge aus Steiermark. 1. Jahrg., 1. Heft. Frankfurt a. M., 1893. (R—r: Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, N. F, VIII. Jahrg., 9. Heft, 1893, S. 462.)

Lafenestre, G. et E. **Richtenberger.** La peinture en Europe. I. Le Musée National du Louvre. (Revue de l'art chrétien, 5e série, t. IV, 1893, 5me livr., S. 422. — L. G.: La Chronique des arts, 1893, Nr. 24. — Gust. Frizzoni: Archivio storico dell' arte, anno VI, 1893, fasc. 5.)

Lambert, A., E. **Stahl** u. H. E. v. **Berlepsch.** Motive der deutschen Architektur des 16., 17. u. 18. Jahrh. 2. Abth. (Ilg: Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., VIII. Jahrg., 9. Heft, 1893, S. 462.)

Lambin, Emile. La Flore gothique. Paris, 1893. (C. Enlart: La Moyen-Age, 6e année, Nr. 10, oct. 1893, S. 244.)

Lange, Konrad. Die künstl. Erziehung d. deutschen Jugend. Darmstadt, 1893. (Anz. des german. Nationalmuseums, 1893, Nr. 1.)

Lechevalier-Chevignard. Les styles français. Paris, 1893. (L. Cloquet: Revue de l'art chrétien, 5e série, t. IV, 1893, 3me livr., S. 249. — Raoul Rosières: Revue critique, 1893, Nr. 20, S. 397.)

Lefort, Paul. La Peinture espagnole. Paris, 1893. (L. G.: La Chronique des arts, 1893, Nr. 32.)

Lehfeldt, Paul. Luther's Verhältniss zu Kunst und Künstlern. Berlin, 1892. (Ldw. Kmr.: Literar. Centralbl., 1893, Nr. 40. — Blätter f. lit. Unterhaltung, 1893, 25. — Walther: Theol. Litbl., XIV, 34.)

Lehrs, Max. Der Meister der Liebesgärten. Dresden, 1893. (Anz. des german. Nationalmuseums, 1893, Nr. 2. — J. S.: Literar. Centralblatt, 1893, Nr. 31. — S.: Zeitschr. f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 6. — Alfred v. Wurzbach: Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., 1893/94, Nr. 5. — J. Springer: Sitzungsbericht IV, 1893, der Berliner kunstgeschichtl. Gesellschaft. — C. Hofstede de Groot: Nederl. Spectator, 1893, S. 127.)

Leisching, Jul. Der Fassadenschmuck. Wien-Leipzig, 1893. (Rud. Böck: Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 26.)

Lemonnier, Henri. L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin. (C. N.: L'Ami des Monuments et des Arts, 7e année, t. VII, Nr. 38, 1893, S. 252. — Raoul Rosières: Revue critique, 1893, Nr. 43, S. 258. — André Baudrillart: Bull. critique, 1893, Nr. 20, S. 389. — L. G.: La Chronique des arts, 1893, Nr. 30.)

Lenglart, Jules. Catalogue des Tableaux du Musée de Lille. Lille, 1893. (L. G.: La Chronique des arts, 1893, Nr. 38.)

Lermolieff, Iwan. Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerie zu Berlin. Leipzig, 1893. (C. Frey: Deutsche Litteraturztg., 1893, Nr. 24. — H. W.: Liter. Centralbl., 1893, Nr. 36.)

Lippmann, Friedr. Der Kupferstich. Berlin, 1893. (C. Hofstede de Groot: Nederl. Spectat., 1893, S. 127. — R—r.: Mittheil. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., VIII. Jahrg., 1893, Nr. 96, S. 541. — Der Sammler. Berlin. XV, 1893. Nr. 12.)

Lübke, Wilh. Der Hochaltar der St. Kilianskirche zu Heilbronn a. N. Heilbronn, 1891. (Anz. des german. Nationalmus., 1893, Nr. 3.)

— Der Marienaltar der Hergottskirche zu Creglingen a. d. Tauber. Heilbronn, 1893. (Anz. des german. Nationalmuseums, 1893, Nr. 3.)

Luthmer, Ferd. Das Email. Leipzig, 1892. (M—t.: Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., VIII. Jahrg, Heft 6, 1893, S. 402.)

Manchot, W. Kloster Limburg an der Haardt. Mannheim, 1892. (Paul Clemen: Westdeutsche Zeitschr. f. Geschichte u. Kunst, Jahrg. XII, Heft 1, 1893, S. 100.)

Martin, Ernst. Handzeichnungen von Thomas Murner. Strassburg, 1892. (J. S.: Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., 1893/94, Nr. 10.)

Meomartini, A. I monumenti e le opere d'arte della città di Benevento. Benevento, 1889—92. (Alfonso Professione: La Cultura, N. S., anno III, 1893, Nr. 43, S. 296.)

Merlo, Joh. Jak. Kölnische Künstler. Hrsg. v. Ed. Firmenich-Richartz unter Mitwirkg. von Herm. Kreussen. Düsseldorf, 1893. (R.: Zeitschrift f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 9. — J. Helbig: Revue de l'art chrétien, 5e série, t. IV, 1893, 6me livr., S. 491. — Henri de Curzon: Revue critique, N. S., XXXVI, 1893, Nr. 48, S. 382.)

Merz, Joh. Das ästhetische Formgesetzt der Plastik. Leipzig, 1892. (T. S.: Literar. Centralblatt, 1893, Nr. 17.)

Meyer, Alfred Gotth. Goethe's Werke. 27. Thl.: Winckelmann. — Philipp Hackert. Hrsg. von A. G. Meyer und G. Witkowski. [Deutsche Nationallitteratur, Stuttgart, Union.] (M. K.: Literar. Centralbl., 1893, Nr. 36. — Wissenschaftl. Beilage d. Leipz. Ztg., 1893, Nr. 126.)

Meyer, Alfred Gotth. Goethe's Werke. 28. Thl.: Benvenuto Cellini. (J. L.: Kunstgewerbebl., V. Bd., 1893, H. 1, S. 10.)

— Lombardische Denkmäler. Stuttgart, 1893. (D.: Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 10.)

Michel, Emile. Rembrandt. Paris, 1893. (Rich. Graul: Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., IV. Jahrg., 1893, S. 245. — Prof. Alfredo Melani: Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 8. — Cosmo Monkhouse: The Academy, 1893, Nr. 1128, S. 553. — W. Bode: Sitzungsbericht III, 1893, der Berliner kunstgeschichtl. Gesellschaft. — H. de Curzon: Revue critique, 1893, Nr. 4. — The Graphic, 1893, 16. Dec. — The Illustrated London News, 1893, 16. Dec. — The Art Journal, 1894, Jan.)

— Les Van de Velde. (H. de Curzon: Revue critique, 1893, Nr. 13.)

Molmenti, P. e D. **Mantovani.** Calle e Canali in Venezia. Venezia, 1893. (A. C.: Nuovo Arch. Veneto, t. VI, 1893, parte I, Nr. 11, S 260. — K. Burmeister: Die graph. Künste, XVI. Jahrg., 5. Heft, 1893, S. 97.)

Müller-Grote, Gust. Die Malereien des Huldigungssaales zu Goslar. Berlin 1892. (H. W.: Literar. Centralbl., 1893, Nr 38. — C. Frey: Deutsche Litteratur-Zeitung, 1893, Nr. 29.)

Müntz, E. Histoire de l'Art pendant la Renaissance. Vol. II. (O.: Archivio storico dell' arte, anno VI, 1893, fasc. 3.)

Muther, Richard. Geschichte der Malerei im XIX. Jahrh., 1. Heft. (X.: La Chronique des arts, 1893, Nr. 14.)

Neuwirth, Jos. Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen. 1. Bd., Prag, 1893. (H W.: Literar. Centralbl., 1893, Nr. 45. — B.: Zeitschrift für christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 7.)

— Rudolf II. als Dürer-Sammler. Prag, 1893. (P.: Mittheilungen des nordböhm. Gewerbe-Museums, XI. Jahrg., Nr. 3.)

Ohnesorge, Karl. Wendel Dietterlin. Leipzig, 1893. (Jos. Neuwirth: Oesterreich. Litteraturzeitung, II. Jahrg., 1893, Nr. 22, Sp. 688.)

Oidtmann, H. Die Glasmalerei. I. Teil: Die Technik. Köln, 1893. (Schnütgen: Zeitschr. f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 3. — w.: Oesterreich. Litteraturblatt, II. Jahrg., 1893, Nr. 15, Sp. 466.)

Peraté, A. L'archéologie chrétienne. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 5e série, tome IV, 1893, 2me livr., S. 157.)

Perry, J. T. The Chronology of Mediaeval and Renaissance Architecture. London, 1893. (The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland, part. 4, vol. III, 1893, S. 435. — The Saturday Review, vol. 76, Nr. 1981, 14 Oct. 1893. — Reginald Hughes: The Academy, 1893, Nr. 1122, S. 397.)

Pichi, Giov. Felice. La vita e le opere di Piero della Francesca. Sansepolcro, 1892. (Luis S. Rodriguez: Archivio storico dell' arte, anno VI, 1893, fasc. 2.) (Vergl. die Erwiederung in: Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr. 15.)

Planchenault, Adrien. Les Artistes angevins. Angers, 1893. (H. Baguenier-Desormeaux: Rev. critique, N. S. XXXVI, 1893, Nr. 45, S. 307.)

Reber, F. v. Der Karolingische Palastbau. II. (H. Kelleter: Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift, Jahrg. XII, Nr. 8 u. 9, 1893, S. 174.)

Reymond, Marcel et Charles **Giraud.** La Chapelle Saint-Laurent, à Grenoble. (L. G.: La Chronique des arts, 1893, Nr. 31.)

Rhoen, C. Geschichte der St. Foilanskirche zu Aachen. Aachen, 1892. (Joseph Neuwirth: Oesterreich. Litteraturblatt, II. Jahrg., 1893, Nr. 14, Sp. 431.)

Richter, W. Die Jesuitenkirche zu Paderborn. Paderborn, 1892. (β.: Literar. Centralblatt, 1893, Nr. 33.)

Riegl, Alois. Stilfragen. Berlin, 1893. (S.: Zeitschrift für christliche Kunst, VI. Jahrgang, 1893, Heft 9. — Mantuani: Oesterreichisches Litteraturbl., II. Jahrg, 1893, Nr. 16, Sp. 498.)

Riehl, Berth. Deutsche u. italienische Kunstcharaktere. Frankfurt a/M., 1893. (J. H.: Revue de l'art chrétien, 5e série, tome IV, 1893, 4me livr., S. 330.)

Ris-Paquot. Dictionnaire encyclopédique des marques et monogrammes. (B: Mittheilungen des k. k. österreich. Museums, N. F., VIII. Jahrg., Heft 4, 1893, S. 361. — C. Hofstede de Groot: Nederl. Spectator, 1893, S. 127.)

Rosenberg, Adolf. Die Rubensstecher. (J. Springer: Sitzungsbericht IV, 1893, der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Rosenthal, Ludw. Incunabula xylographica et chalcographica. Katalog. (Alfred Raymond: L'Art, tome LIV, 1893, I, S. 140. — Emile Picot: Revue critique, 1893, Nr. 17, S. 337. — P. B.: Messager des sciences historiques, année 1893, Gand, 2e livr., S. 253.)

Roth, F. W. E. Die Buchdruckereien zu Worms. Worms 1892. (Adolf Schmidt: Centralblatt für Bibliothekswesen, X. Jahrg., 1893, 4. und 5. Heft, S. 222.)

Sabachnikoff, Teod. J. Manoscritti di Leonardo da Vinci. Paris 1893. (Charles Ravaisson-Mollien: La Chronique des arts, 1893, Nr. 35.)

Sant' Ambrogio, Diego. Nei Campi dell' arte. Milano, 1893. (P. Locatelli: Arte e Storia, anno XII, 1893, Nr 18.)

Sauvage, P. E. La cathédrale de Rouen. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 5e série, tome IV, 1893, 4me livr., S. 337.)

Schäfer, Georg. Kunstdenkmäler im Grossherzogthum Hessen. Provinz Starkenburg, Kreis Erbach. Darmstadt 1891. (P. Sch.: Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., IV. Jahrg, S. 163.)

Scheffler, Ludwig v. Michelangelo. (Carl Brun: Göttingische gelehrte Anzeigen, 1893, Nr. 24, S. 962. — H. J.: Literar. Centralblatt, 1893, Nr. 15.)

Schlosser, Jul. v. Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst. Wien, 1892. (β.: Liter. Centralblatt, 1893, Nr 29. — Carl Frey: Deutsche Litteraturzeitung, 1893, Nr. 45.)

Schmidt, Charles. Répertoire Bibliographique Strasbourgeois. I. II. Strassburg 1893. (S—n.: Literar. Centralblatt, 1893, Nr. 15.)

— Julius. Beschreibende Darstellung d. Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. Heft 11 u. 12. Halle a/S., 1888 u. 1889. (Herm. Ehrenberg: Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., 1893/94, Nr. 9.)

— W. Handzeichnungen alter Meister aus dem kgl. Kupferstichkabinet zu München. (C. Hofstede de Groot: Nederl. Spectator, 1893, S. 340.)

Schreiber, W. L. Manuel de l'amateur de la gravure. (Anzeiger des germanischen National-museums, 1893, Nr. 6. — B.: Zeitschrift für christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 9.)

Schuler, Bernh. Dante's göttliche Komödie in 120 Bildern aus der alten Florentiner Ausgabe dell' Ancora. München, 1893. (K.: Zeitschrift f. christl. Kunst, VI Jahrg., 1893, Heft 2.)

Schuster, Dr. Rich. Zappert's ältester Plan von Wien. Sitzungsberichte der kais. Akademie der Wissenschaften, philos.-hist. Kl. CXXVII, VI, 1892. (J. D.: Zeitschr. f. bildende Kunst, N. F., IV. Jahrg., 1893, S. 167.)

Sedding, John D. Art and Handicraft. (The Academy, 1893, Nr. 1091, S. 290.)

Seidel, Paul. Friedrich der Grosse und die französische Malerei seiner Zeit. Berlin, 1892. (Adolf Rosenberg: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IV. Jahrg., 1893, S. 204.)

Seidlitz, Wold. v. Zeichnungen deutscher Künstler, von Carstens bis Menzel. München, 1893. (L. G.: La Chronique des arts, 1893, Nr. 35. — Karl Woermann: Allgemeine Zeitung, 1893, Nr. 159, Beil.)

(**Semper,** Gottfr.) Die k. k. Hofmuseen in Wien und G. Semper. Drei Denkschriften, hrsg. von seinen Söhnen. Innsbruck, 1892. (A. G.: Literar. Centralbl., 1893, Nr. 18.)

Shaw, R. N. and T. G. **Jackson.** Architecture. (The Academy, 1893, Nr. 1091, S. 290.)

Soil, Eugène. Les tapisseries de Tournai. (Rgl.: Mittheilungen des k. k. österreich. Museums, N. F., VIII. Jahrg., 1893, Nr. 96, S. 540.)

Sommer, Gust. u. Gust. **Hertel.** Beschreibende Darstellung der Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. Heft 10. Halle a. S., 1885. (Herm. Ehrenberg: Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., 1893—94, Nr. 9.)

— Rob. Grundzüge einer Geschichte d. deutschen Psychologie und Aesthetik. Würzburg, 1892. (A. Bgr.: Literar. Centralbl., 1893, Nr. 30.)

Soyez, Edmond. L'Assomption, sculpté par Blasset 1637. Amiens, 1893. (M.: Bull. monumental, 1893, Nr. 4, S. 406.)

Sponsel, Jean Louis. Die Frauenkirche in Dresden. Dresden, 1893. (Below: Zeitschrift für christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 7.)

Stegmann, Heinr. Die fürstlich braunschweig. Porzellanfabrik. Braunschweig 1893. (Liter. Centralbl., 1893, Nr. 15.)

Thieme, Ulrich. Hans Leonhard Schäufeleins malerische Thätigkeit. Leipzig, 1892. (H. W.: Literar. Centralbl., 1893, Nr. 38.)

Ulmann, H. Sandro Botticelli. München, 1893. (W. Bode: Sitzungsber. VI, 1893, der Berliner kunstgesch. Gesellschaft. — L. G.: La Chron. des arts, 1893, Nr. 39.)

Ungewitter, G. Lehrbuch der gotischen Konstructionen. 3. Aufl. Bearb. v. K. Mohrmannn. (Prof. H. v. Schmidt: Kunstchronik, N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 22.)

Valton, E. Histoire du meuble. (L. C.: Revue de l'art chrét., 5e sér., t, IV, 1893, 5me livr., S. 416.)

Verzeichniss von Photographien nach Werken der Malerei bis zum Anfang des 19. Jahrh. Berlin, Amsler & Ruthardt 1893. (Kunstchron., N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 32.)

Vianen, Adam v. Modelles artificiels. (de Roever: Nederl. Spectator, 1893, S. 30.)

Vöge, Wilhelm. Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Trier, 1891. (Röm. Quartalschr. f. christl. Alterthkd., VII. Jahrg., 1893, Heft 3, S. 327. — A. Marignan: Le Moyen-âge, 6e année, Nr. 11, nov. 1893, S. 263.)

Vogler, C. H. Der Bildhauer Alexander Trippel. (J. Baechtold: Deutsche Litteraturztg., 1893, Nr. 14.)

Vogt, G. La porcelaine. (L. C: Rev. de l'art chrét., 5e sér., t. IV, 1893, 3me livr., S. 254. — La Chron. des arts, 1893, Nr. 13.)

Volkmann, Ludw. Bildliche Darstellungen zu Dante's Divina Commedia. Leipzig, 1892. (J. S.: Literar. Centralbl., 1893, Nr. 51.)

Walter, Jul. Die Geschichte der Aesthetik im Alterthum. Leipzig, 1893. (Drng.: Literar. Centralbl., 1893, Nr. 46.)

Warburg, Aby. Sandro Botticelli's „Geburt der Venus" und „Frühling". Hamburg u. Leipzig, 1893. (Herm. Grimm: Deutsche Litter.-Ztg., 1893, Nr. 22. — Marc Rosenberg: Kunstchron., N. F., IV. Jahrg., 1893, Nr. 22.)

Wickhoff, Frz. Die Ornamente eines altchristl. Codex der Hofbibliothek. Sonderabdruck a. d. 14. Bd. d. Jahrb. d. Kunstsamml. des Allerh. Kaiserhauses. (Röm. Quartalschr. für christl. Alterthumskunde, VII. Jahrg., 1893, Heft 3, S. 327.)

Wiele, M. v. d. Les Ostade. (H. Magnus: Ned. Spectator, 1893, S. 231.)

Wimmer, P. Florian. Anleitung z. Erforschung d. kirchlichen Kunstdenkmäler. 2. Aufl. Hrsg. von D. Mathias Hiptmair. Linz, 1892. (G.: Zeitschrift f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, Heft 4. — F. van Vleuten: Jahrb. d. Ver. von Alterthumsfr. im Rheinlande, 1893, Heft 94, S. 167. — M—r.: Oesterreich. Litteraturbl., II. Jahrg., 1893, Nr. 15, Sp. 467.)

Wulf, M. de. La valeur esthétique de la moralité dans l'art. Bruxelles, 1892. (L. C.: Rev. de l'art chrét., 5e sér., t. IV, 1893, 5me livr., S. 419.)

Zimmermann, Ernst. Die Landschaft in der venezianischen Malerei. Leipzig, 1893. (H. W.: Literar. Centralbl., 1893, Nr. 39.)



BIBLIOGRAPHIE.

Von **Ferdinand Laban.**

(Vom 1. Januar bis 30. April 1894.)

Theorie und Technik. Aesthetik.

B. Un nouveau procédé de Peinture à Fresque. (La Chron. des Arts, 1894, Nr. 22, S. 174.)

Bertrand, Edouard. La couleur et la perspective dans la peinture antique; par E. B., prof. de littérature latine à la Faculté des lettres de Grenoble. In-8⁰, 57 p. Grenoble, impr. Allier père et fils, 1893. [Extr. des Annales de l'enseignement supérieur de Grenoble, t. 5, Nr. 1.]

Büttner zu Thal. Ueber das Kitten der Sprünge in Oelgemälden. (Keim's Techn. Mittheil. f. Malerei, 172, 173.)

ompenziere, E. C. Il disegno ne' suoi principi scientifici e nella sua pratica applicazione. 4⁰, testo e 81 tavole. Palermo. L. 25. —.

Frescomalereien, Alte, von der Kalkkruste zu reinigen. (St. Leopold-Bl., 1893, 12.)

Gehler, Sem.-Oberlehrer, P. Die Perspektive als selbständige Kunstwissenschaft, daher eine kurzgefasste und sichere Anleitung zum Perspektivstudium. Für Kunstjünger u. Schüler höherer Lehranstalten hrsg. Lex.-8⁰, VI, 54 S. mit 8 Taf. Grimma, Selbstverlag. M. 1. 60.

Gonier, A. Traité raisonné de perspective linéaire, à l'usage des instituteurs, précédé de: Exposé sommaire de la méthode du dessin au réseau; le Réseau métrique appliqué au dessin d'après nature; Nouvel usage du pantographe. In-8⁰, VIII, 135 p. Dijon, impr. de l'Union typographique, 1893.

Halse, G. Guide to Modelling, and the Principles and Practice of Sculpture. 5th ed. Cr. 8⁰, 82 p. Rowney. 1/.

Herzog, Joh. Adolf. Die Frage der Katharsis in der Poesie und der bildenden Kunst. (Schweizer. Rundschau, IV. Jahrg., Nr. 2.)

Kohler, J. Ueber die Wandelbarkeit des Kunstgeschmackes. (Die Gegenwart, 45. Bd., Nr. 4.)

Kralik, Rich. Weltweisheit. Versuch eines Systems der Philosophie in 3 Büchern. III. Weltschönheit. Versuch einer allgemeinen Aesthetik. 12⁰, VIII, 223 S. Wien, C. Konegen. M. 4. —.

La Grasserie, Raoul de. De la classification objective et subjective des arts, de la littérature et des sciences; par R. de La G., docteur en droit, juge au tribunal de Rennes. In-8⁰, 308 p. Vannes, impr. Lafolye. Paris, libr. F. Alcan, 1893.

Lange, Konr. Sir Joshua Reynolds und unsere moderne Kunstanschauung. (Die Grenzboten, 53. Jahrg., Nr. 11.)

Langl, Josef. Rechts und Links in Natur und Kunst. (Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F., V. Jahrg., Febr. 1894, Heft 5, S. 122.)

Lemoine, Raoul et Ch. du **Manoir.** Les matières premières employées en imprimerie, arts et peinture; Etude, Préparation et Emploi des huiles, essences, vernis et couleurs; par R. L., ingénieur chimiste, et C. du M., critique d'art. In-8⁰, VIII, 360 p. Rouen, impr. Benderitter, 1893. fr. 12. —.

Lützow, C. v. Allegorie und Symbolik in der bildenden Kunst. (Süddeutsche Bl. f. höhere Unterrichtsanstalten, II, 21.)

Pollinari, B. Scritti d'arte. Piacenza, Vincenzo Porta edit. (tip. Marchesotti e Luigi Porta), 1894. 8⁰, VI, 302 p.

Protokoll des am 27., 28., 29. u. 30. Sept. 1893 stattgehabten I. Kongresses der deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren (a. V.) München. Lex.-8⁰, 113 S. München, Leipzig, K. Scholtze.

Raymond, G. L. Art in Theory. Cr. 8⁰. Pütnam's Sons. 7/6.

Roth, Bildhauer, Prof. Ch. Der Aktsaal. 31 Kunstblätter in Lichtdruck z. Studium des Nackten. 10. (Schluss-)Lfg. gr.-f⁰. 3 Taf. Stuttgart, Ebner & Seubert. M. 6. —.

Saucré, H. P. Le dessin et la peinture vitrifiables accessibles à tous pour la décoration des vitraux d'intérieur. In-8⁰, 58 p. avec grav. Paris, impr. Duruy, lib. Lacroix, 1894. [Bibl. moderne de l'artiste peintre en couleurs vitrifiables (A. Lacroix)].

Schmidt, Prof. C. Wegweiser für das Verständnis der Anatomie beim Zeichnen nach der Natur und der Antike. 3. Aufl. Mit Anhang: Lateinisch-deutsches Wörterbuch zur plast. Anatomie. Ein Hilfsbüchlein f. Nichtlateiner von Marie v. Schmid. gr. 8⁰, 33 u. 17 S. mit 28 Fig. Tübingen, H. Laupp. M. 2. —.

Shrubsole, W. G. Etching: Its Principles and Practice. A Book for Students and Amateurs. 2nd ed. 12mo, 68 p. Rowney. 1/.

Vibert, J. G. La scienza della pittura. Traduzione e prefazione di G. Previati. 16⁰, XII, 304 p. Milano, tip. Arturo Demarchi edit., 1893.

Vidal, Léon. De la possibilité de reconstituer les couleurs d'un objet polychrome par une méthode graphique. — Application de ce mode de reconstitution des couleurs à l'analyse des combinaisons chromiques, aux impressions polychromes et à l'enseignement de la peinture. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XVII, 1893, S. 770.)

Villon, A. M. Nouveau Manuel complet du graveur en creux et en relief, contenant les procédés anciens et modernes de la gravure en creux, à l'eau-forte, en taille douce, de l'héliogravure, de la gravure de la topographie, de la musique, etc., suivi de la fabrication du papier-monnaie, des timbres-poste et des cartes à jouer; par M. A. V., ingénieur chimiste. 2 vol. In-18⁰ avec gravures. T. 1er, 364 p.; t. 2, 320 p. Bar-sur-Seine, impr. Saillard. Paris, lib. Roret. Les 2 vol., fr. 6. —.

Woermann, Karl. Was uns die Kunstgeschichte lehrt. Einige Bemerkungen über alte, neue und neueste Malerei. gr. 8⁰, IV, 202 S. Dresden, L. Ehlermann. M. 3. —.; geb. M. 4. —.

Kunstgeschichte.

Aufruf zur Gründung eines kunstgeschichtlichen Institutes. (Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., Nr. 13.)

B. Zur polnischen Kunstgeschichte. (Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, Heft 4.)

St. Barbara. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 11.)

Belgique, La, paroissiale illustrée, revue périodique d'art et d'archéologie. Red. A. Janax. I. année, t. I. Bruxelles, par an fl. 30. —.

Beltrami, L. Guida storica del Castello di Milano, 1368—1894, con 37 illustrazioni, 12 tav. e una pianta a colori del nuovo parco. In brochure L. 1. 50. Legato L. 2. —.

— Il Castello di Milano (Castrum-Portae-Jovis) sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza. 1368—1535. 8⁰, 740 p. con 178 inc. e 5 tavole. L. 22. 50.

Béthune, François. L'inventaire des meubles délaissés, lors de son entrée en religion, par Antoine d'Arenberg, comte de Seneghem. (Messager des sciences hist. ou arch. des arts de la bibliographie de Belgique, année 1894, 1e livr., 23.)

Bonnaffé, Edmond. Études sur la Renaissance. — Voyages et voyageurs. (Gaz. des B.-Arts, 1894, t. I, S. 299 u. 490.)

Bouyer, Raymond. Le paysage dans l'art. Dessin d'Alex. Séon. In-8⁰, 135 p. Le Mans, impr. Monnoyer. Paris, 44, rue des Orfèvres. [Extr. de l'Artiste (janvier-septembre 1893).]

Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments, publiée d'après les manuscrits des Archives nationales, par M. Anatole de Montaiglon, sous le patronage de la direction des beaux-arts. T. 4: 1711—1716. In-8⁰, 484 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris, lib. Charavay frères, 1893.

Coste, Numa. Documents inédits sur le mouvement artistique au quinzième siècle à Aix en Provence. (Réunion des soc. des beaux-arts des départements, XVII, 1893, S. 678.)

— Documents inédits sur le mouvement artist. au XVe siècle à Aix en Provence. In-8⁰, 19 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie.

Dehaisnes. L'histoire et l'art dans les cérémonies et les fêtes publiques aux Pays-Bas. (Réunion des soc. des beaux-arts des départ., XVII, 1893, S. 170.)

Del Mayno, L. Vicende militari del Castello di Milano, dal 1706 al 1848, e cenni sulle trasformazioni edilizie del Castello dalla caduta degli Sforza ai nostri giorni di L. Beltrami. 8⁰, 244 p. con 31 inc. e 6 tav. L. 8. 50.

Enlart, C. L'art scandinave. (L'Art, 1894, Bd. I, S. 232.)

Fabriczy, Cornelio de. Il codice dell' anonimo gaddiano (cod. magliabecchiano XVII, 17) nella Biblioteca Nazionale di Firenze: [memoria]. 8⁰, 142 p. Firenze, tip. di M. Cellini e C., 1893. [Estr. dall' Arch. storico ital., serie V, t. XII (anno 1893).]

Fleury, Ch. Rohault de. Archéologie chrétienne. Les Saints de la Messe et leurs monuments. Etudes continuées par son fils. 1er volume: les Vierges. In-4⁰, 224 p. et 109 pl. Paris, impr. et libr. May et Motteroz, 1893.

Froger, L. Un amateur au XVIIe siècle. Gilles Renard; par l'abbé L. Froger. In-8⁰, 32 p. Mamers, impr. et libr. Fleury et Dangin, 1893.

Gauthier, Jules. Les initiateurs de l'art en Franche-Comté au seizième siècle. (Réunion des soc. des b.-arts des départements, XVII, 1893, S. 609.)

Ginoux, Charles. Actes d'état civil d'artistes provençaux (1648—1785). (Rev. de l'art franç. ancien et moderne, 1894, Nr. 1—3, S. 31.)

Hann, F. G. Sirenen-Darstellungen auf kärntnischen Christoforosbildern. (Carinthia, I, 1894, 2.)

Jarry, L. L'école gratuite de dessin de la ville d'Orléans. (Réunion des soc. des beaux-arts des départements, XVII, 1893, S. 591.)

Jecklin, Fr. Kultur- und Kunstgeschichtliches aus den Churer Rathsacten. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, XXVII, 1894, Nr. 1, S. 311 und Nr. 2, S. 343.)

Ilg, A. Aus dem Dominicanerkloster in Wien. (Monatsblatt d. Alterth.-Vereines zu Wien, 3.)

— Nachrichten über das Kunstleben am Wiener Hofe im 17. und 18. Jahrhundert. (Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX. Jahrg., 1894, 1. Heft, S. 1.)

Institut, Kunsthistorisches, in Florenz. (Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., Nr. 19.)

Inventaires de l'hôtel de Rambouillet, à Paris, en 1652, 1666 et 1671, du château de Rambouillet en 1666, et des châteaux d'Angoulême et de Montausier en 1671. Publiés par Charles Sauzé, magistrat, pour la Société archéologique de Rambouillet. Avec une préface de F. Lorin, secrétaire de cette Société. Nr. 20 de ses publications. In-8⁰, 192 p. Tours, impr. Deslis frères, 1894.

Inventaires de l'hôtel et du château de Rambouillet en 1652, en 1666 et en 1671; par F. Lorin, secrétaire de la Société archéologique de Rambouillet. In-8⁰, 23 p. Tours, impr. Deslis frères, 1894.

Jouin, Henry. Lettres de décés d'artistes français ou de leurs proches (1717—1892). (Rev. de l'art français ancien et moderne, 1894, Nr. 1—3, S. 90.)

Leisching, Eduard. Goethe und die bildende Kunst. Vortrag. (Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, 3. Heft.)

— Julius. Renaissance in Oesterreich. Vortrag. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., IX, 3. Heft.)

Leithäuser, Prof. Dr. Gustav. Bilder aus der Kunstgeschichte. 8⁰, VII, 228 S. Hamburg, Verlagsanstalt und Druckerei. M. 3. —.; geb. M. 4. —.

Mayer, Jos. Das Stift zur heil. Dreifaltigkeit (Neukloster) in Wiener-Neustadt und seine Kunstbestrebungen von 1683—1775. Mit Nachtragsbemerkungen von A. Ilg. (Berichte u. Mitth. d. Alterth.-Ver. zu Wien, XXIX.)

Müntz, Eug. L'arte italiana nel quattrocento. 4⁰, fig., 718 p., con undici tavole. Milano, tip. Bernardoni di C. Rebeschini e C., 1894.

Muller, Eug. Essai d'une liste d'artistes, architectes, peintres, tombiers, verriers, etc., ayant

demeuré ou travaillé dans l'ancien diocèse de Senlis; par le chanoine E. M., délégué du comité archéologique de Senlis (Oise). In-8⁰, 28 p. avec grav. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie., 1893. [Réunion des soc. des beaux-arts des départements, XVII, 1893, S. 504.]

Noack, Ferd. Die Geburt Christi in der bildenden Kunst bis zur Renaissance im Anschluss an Elfenbeinwerke des grossherzogl. Museums zu Darmstadt. Lex.-8⁰, VIII, 72 S. mit 10 Abbildungen, 4 Taf. u. 1 Beilage. Darmstadt, A. Bergsträsser. M. 4. —.

Orsi, P. Esplorazioni nelle catacombe di S. Giovanni ed in quelle della Vigna Cassia presso Siracusa. 4⁰, 41 p. Roma, tip. della r. accademia dei Lincei, 1893. [Estr. dalle Notizie degli scavi del mese di luglio 1893.]

Pit, A. Les origines de l'art hollandais (essai de critique); par A. P., ancien élève de l'Ecole du Louvre. Petit in-8⁰, 112 p. Saint-Denis, impr. Bouillant. Paris, lib. Champion, 1894.

Rée, P. J. Kunstgeschichte und Kunsthandwerk. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 3.)

Rosenberg, Adolf. Geschichte der modernen Kunst von der französischen Revolution bis auf die Gegenwart. Neue Subskr. — Billige (Titel-)Ausg. 16. (Schluss-)Lfg. gr. 8⁰. (3. Bd. VIII u. S. 481—502.) Leipzig (1882), F. W. Grunow. (Gera, C. B. Griesbach.) à M. 1. —.

Schirek, C. Das Buch der Olmützer Bildhauer, Maler, Goldschmiede, Goldschläger u. Glaser (1671—1813). (Mitth. d. Mähr. Gew.-Museums, XI, 11.)

Scott, Leader. Echoes of Old Florence: Her Palaces and Those who have Lived in Them. 12⁰, 310 p. T. Fisher Unwin. 5/.

— — — 16⁰, VI, 326 p. Florence, printed by G. Barbèra, 1894.

Seidel, Paul. Friedrich der Grosse als Sammler. Schluss. Mit 1 Abbild. im Text. (Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen, XV. Bd., 2. Heft, S. 81.)

Studien zur deutschen Kunstgeschichte. I Bd., 2. u. 3. Heft. gr. 8⁰. Strassburg, J. H. E. Heitz. III, 81 S. mit 35 Abbildungen u. 87 S. M. 3. —; und M. 2. 50.

Vaudoyer. Les Monuments sous le Premier Empire. Journal inédit d'un contemporain ses Notices sur différents objets concernant l'Architecture et les Arts. (L'ami des monuments et des arts, t. VIII, 1894, Nr. 42, S. 91.)

Veuclin, E. Artistes normands ignorés ou peu connus (1651—1800). (Réunion des soc. des beaux-arts des départem., XVII, 1893, S. 435.)

— Quelques artistes français passés en Russie sous Pierre le Grand et Catherine II. (Réun. des sociétés des beaux-arts des départements, XVII, 1893, S. 485.)

— Quelques artistes nomades exploitant les grandes foires de France au dix-huitième siècle. (Réunion des soc. des beaux-arts des départements, XVII, 1893, S. 562.)

Wernicke, E. Zur Künstlergeschichte von Liegnitz. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, V, 10.)

Wiseman. La Lampe du sanctuaire; par S. E. le cardinal Wiseman, archevêque de Westminster. Petit in-8⁰, 93 p. avec grav. Tours, impr. Mame; lib. Mame et fils, 1893.

Architektur.

Ademollo, Dott. Alfonso. La facciata del Duomo d'Orbetello. (Arte e Storia, anno XIII, 1894, Nr. 11, S. 84.)

Ademollo, Alfonso. La chiesa di S. Giorgio di Monte Merano nel Mancianese. (Arte e Storia, anno XIII, 1894, Nr. 2, S. 11.)

Aleandri, Vittorio. La torre del Cestello di S. Severino-Marche. (Arte e Storia, anno XIII, 1894, Nr. 6, S. 42.)

Arntz, Ludwig. Die Karthause zu Köln in baugeschichtlicher Hinsicht. Mit 15 Abbild. (Zeitschr. f. christl. Kunst, VII. Jahrg., 1894, 1. Heft, S. 9.)

Aufleger, Otto und **K. Trautmann.** Die königl. Hofkirche zu Fürstenfeld. Die Klosterkirche zu Diessen. Photographisch aufgenommen u. hrsg. von Architekt O. A. Mit geschichtlicher Einleitung v. K. T. [Süddeutsche Architektur u. Ornamentik im 18. Jahrhundert, IX. Bd.] f⁰, 35 Lichtdr.-Taf. mit 14 S. illustr. Text. München. Leipzig, Werner. M. 36. —.

Barozzi, Giac. Li cinque ordini di architettura incisi da Giovanni Rivelanti, con l'aggiunta di diverse altre regole ad istruzione della gioventù, ad uso delle scuole e delle accademie d'Italia. Settima edizione. 8⁰, 76 p., con trentuna tavola e ritratto. Milano, tip. Francesco Pagnoni edit., 1894.

Behault, de, de **Dornon** et **P. Combaz.** Le château de Horst à Rhode-Saint-Pierre. Ier part. Bruxelles, Vromant. 8⁰, 37 p. [Extr. des Ann. de la Soc. d'archéol. de Bruxelles.]

Bellotti, ing. Giulio. Villa dei Collazzi a Giogoli, architettura di Michelangelo Buonarroti e Santi di Tito: studio. f⁰, p. 3, con sedici tavole. Firenze, lit. dei Ricordi di Architettura, 1893.

Blais, Émile. La chapelle Saint-Gelais (seizième siècle). (Réunion des soc. des b.-arts des départements, XVII, 1893, S. 672.)

Boeheim, W. Baumeister und Steinmetzen in Wiener-Neustadt im 15. Jahrhundert und ihre Werke. (Berichte u. Mittheil. d. Alterthums-Vereins zu Wien, XXIX.)

Boni, Giacomo. Il Duomo di Parenzo ed i suoi mosaici. (Arch. storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 2, S. 107.)

Bouillet. Contribution à l'histoire de l'art des rocailleurs; par l'abbé B., de la Société française d'archéologie. In-8⁰, 19 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie., 1893. [Réunion des soc. des beaux-arts des départements, XVII, 1893, S. 322.]

Braniš, Conservator Prof. Joseph. Die Pfarrkirche zu Barau. (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., N. F., XX. Bd., 1894, 2. Heft.)

Braquehaye, Ch. Les maîtres des grottes des ducs d'Épernon et de Foix-Candale, Jean Joulain, sieur de Labarre. (Réunion des soc. des beaux-arts des départem., XVII, 1893, S. 657.)

Brune, P. Les églises romanes et l'architecture religieuse dans le Jura; par l'abbé P. B., membre de la Société française d'archéologie. In-8⁰, 46 p. et pl. Caen, impr. et librairie Delesques.

Buccolini, Prof. Tito. Il Palazzo dei Trinci a Foligno. (Arte e Storia, anno XIII, 1894, Nr. 8, S. 61.)

Cardinali, Andrea. Dell' Abbadia di S. Maria a Piè di Chienti. (Nuova Riv. Misena, anno VII, 1894, Nr. 3—4, S. 50.)

Carotti, G. Il pulpito del Refettorio nella Certosa di Pavia. (Arte ital. decor. e ind., II, 10.)

Cathedrals, Abbeys and Churches of England and Wales: Descriptive, Historical, Pictorial. Pt. I. New Series. 4⁰. Cassell. 7 d.

Clemen, Paul. Tyroler Burgen. (Schluss.) (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., N. F., XX. Bd., 1894, 1. Heft.)

Coüard, E. Deux vues du château de Versailles sous Louis XIV. (L'Art, 1894, S. 374.)

Dehio, Prof. G. u. Conserv. G. v. **Bezold.** Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Historisch und systematisch dargestellt. Atlas. 6. Lfg. f⁰. (4. Bd., 85 Taf. mit 1 S. Text.) Stuttgart, J. G. Cotta Nachfolger. In Mappe M. 42. —.

Deininger, Joh. Die St. Bartholomäus-Capelle in Innsbruck. (Mittheil. d. k. k. C.-Commiss., N. F., XX. Bd., 1894, 2. Heft, S. 120.)

Despierres, Mme G. Le château de Carrouges (Orne), sa chapelle, ses sculptures au dix-septième siècle. (Réunion des soc. des beaux-arts des départements, XVII, 1893, S. 237.)

Dessins, Deux, inédits sur Fontevrault. (L'ami des monuments et des arts, tome VIII, 1894, Nr. 41, S. 30.)

Durand, Vinc. L'architecture médiévale. (Bull. monumental, 1894, Nr. 1, S. 20.)

Elisei, can. Gius. Studio sulla chiesa cathedrale di s. Rufino, vescovo e martire, in Assisi. 8⁰, 70 p. Assisi, stab. tip. Metastasio, 1893.

Endl, Friedrich. Pfarrkirche in Röhrenbach (bei Schloss Greillenstein) u. ihre Grabdenkmale. I. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F.; XX. Bd., 1894, 2. Heft.)

— Die Andreas-Capelle zu Neukirchen (bei Horn, Nieder-Oesterreich) u. ihr Stifter Hanns v. Matschach. (St. Leopold-Blatt, 1893, 12.)

Enlart, C. L'architecture gothique en Italie. In-8⁰, 25 p. avec grav. et phototypies. Angers, impr. Burdin et Cie. Paris, librairie Leroux, 1893. [Extrait de la Revue archéologique.]

— Origines de l'architecture gothique en Italie. Conférence faite à l'Union syndicale française, le 22 avril 1893. (Revue de l'art chrétien, 5e serie, t. V, 1894, 1er livr., S. 41.)

— Origines françaises de l'architecture gothique en Italie; par C. E., archiviste paléographe. Ouvrage illustré de 34 planches hors texte et de 131 fig. d'après les dessins et photograph. de l'auteur. In-8⁰, XII, 335 p. Toulouse, impr. Chauvin et fils. Paris, lib. Thorin et fils. [Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 66.]

Fergusson, J. A History of Architecture in all Countries, from the Earlist Times to the Present Day. 3rd ed. Edit. by R. Phené Spiers. 5 vols. Vols. 1 and 2. 8⁰, I, 410 p. Murray. 63/.

Franz, Conservator. A. Rathhaus-Portale von Olmütz und Prossnitz. Mit 2 Taf. (Mittheil. d. k. k. Cent.-Comm., N. F., XX. Jahrg., 1894, 2. Heft.)

G. C. Ballustrata innanza all' altar maggiore nella Certosa di Pavia. (Arte ital. decor. e ind., II, 10.)

— Fregi su fondo nero nel lavabo della sagrestia meridionale della Certosa di Pavia. (Arte ital. decor. e ind., II, 9.)

Ginoux, Charles. Brun, architecte d'Avignon (1776 — 1781). (Rev. de l'art franç. ancien et mod., 1894, Nr. 1—3, S. 53.)

— L'église Saint-Louis de Toulon; la cathédrale de Toulon (1737). (Revue de l'art français ancien et moderne, 1894, Nr. 1 — 3, S. 35.)

Godefroy, J. et E. **Bauhain.** Château de la Rochefoucauld en Angoumois. Notice historique; Essai de restitution au XVe siècle; Restauration au XVIe siècle; par J. G. et E. B., architectes. In-8⁰, XXIV p. et 17 planch. Paris, impr. et libr. Aulanier et Cie., 1893.

Gotch, J. A. Architecture of the Renaissance in England. By W. Talbot Brown. 2 vols. Batsford half-mor. £ 8. 85; or in cl. portfolios. £ 7. 75.

Guggenheim, M. Il palazzo dei rettori di Belluno. f⁰. fig. 15 p. con sette tavole. Venezia, tip. Emiliana, 1894.

Gypsabgüsse nach Architekturtheilen aus der Zeit der Renaissance in Toscana. (Deutsche Bau-Ztg., 86.)

Haack, Frdr. Die gotische Architektur und Plastik der Stadt Landshut. gr. 8⁰, III, 95 S. München, A. Buchholz. M. 1. 60.

Haendcke, Privatdoc. Dr. Berthold, und bauleit. Architekt Aug. **Müller.** Das Münster in Bern. (Festschrift zur Vollendung der St. Vincenzkirche.) f⁰, X, 179 S. mit 31 Textillustrationen und 20 Taf. Bern, Schmid, Francke & Co. M. 24. —.

Haerne, Werner de. Réérection de la paroisse de Watervliet en Flandre, à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe siècle. (Messager des sciences histor. ou arch. des arts de la bibl. de Belgique, année 1894, 1e livr., S. 1.)

Hager, Gg. Zur Geschichte des Barock und Rococo in Altbayern. (Allgem. Ztg., 1894, Nr. 22, Beil.)

Hauser, A. Die Loggia in Traù. Aufnahme u. Reconstruction. 4⁰, 13 S. mit Illustr. Wien, Verlag des Verf., 1894.

Ilg, Reg.-R. Dir. Dr. Alb. Das Palais Kinsky auf der Freiung in Wien. 30 Taf. in Lichtdr. Erläuternder Text von A. I. Imp.-4⁰, 16 S. mit 1 Abbild. Wien, J. Löwy. Kart. M. 25. —.

— Portale von Wiener Profanbauten des 17. u. 18. Jahrhunderts. 60 Lichtdrucke nach phot. Aufnahmen. Mit Text von A. I. 1. Ser. gr.-f⁰, 20 Taf. mit 2 Bl. Text. Wien, A. Schroll & Co. In Mappe M. 20. —.

Join-Lambert, Octave. Notes sur l'architecture religieuse aux XIe et XIIe siècles, dans l'ancien diocèse de Meaux. (Bullet. monumental, 1894, Nr. 1, S. 96.)

Lex, L. Maisons anciennes de Mâcon, la Maison de bois. (Réun. des soc. des beaux-arts des départ., XVII, 1893, S. 402.)

— Maisons anciennes de Mâcon. La Maison de bois; par L. L., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements. In-8⁰, 8 p. et grav. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie, 1893.

Lhuillier, Th. L'Ancien Château de Nangis et les restes de sa galerie de portraits; par T. L., correspondant du ministère de l'instruction publique pour les travaux historiques et les beaux-arts. In-8⁰, 28 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie., 1893.

Maître, Léon. De la forme et de l'âge des premières églises chrétiennes dans la Loire-Inférieure. In-8⁰, 12 p. avec fig. Angers, impr. Burdin et Cie. Paris, lib. Leroux. [Extr. du Bull. archéologique, 1893.]

Manuale dell' architetto, compilato sulla traccia del Baukunde des Architekten, da distinti ingegneri e architetti, sotto la direzione dell' ing. architetto Daniele Donghi. Disp. 2. 8⁰, fig., p. 41—80, con tav. Torino, Unione tipografico-editrice, 1893. L. 1. —. la dispensa.

Melani, Alfredo. Gladstone e l'Architettura d'oggi. (Arte e Storia, anno XIII, 1894, Nr. 1, S. 2.)

— Note su l'architettura inglese d'oggi. (Arte e Storia, anno XIII, 1894, Nr. 4, S. 26.)

Mell, A. Ein steirischer Bauernhof aus dem Beginne des 17. Jahrhunderts. (Mittheil. der

k. k. Central-Comm., N. F., XX. Bd., 1894, 2. Heft.)

Meurer, Jul. Burgen und Schlösser in Oesterreich. Heliogravuren von Otto Schmidt. Mit Text von Jul. Meurer. 9. u. 10. (Schluss-)Lfg. f⁰. (10 Bl. mit 7 Bl. Text.] Wien, V. A. Heck. à M. 8. —.

Milliet, P. Andrea Pisano et son nouvel historien. (L'Art, 1894, Bd. I, S. 364.)

Müller, Conservator Prof. R. Die Holzkirche in Christophorigrund. (Mittheilung. der k. k. Central-Comm., N. F., XX. Bd., 1894, 2. Heft, S. 122.)

— Die Magdalena-Kirche in Böhmisch-Leipa. (Mittheil. d. k. k. Central-Commission, N. F., XX. Bd., 1894, 2. Heft, S. 98.)

Normand, Charles. Les environs de Dieppe. Le château de Mesnières: Un grand monument méconnu de la Renaissance. (L'Ami des monuments et des arts, tome VIII, 1894, Nr. 41, S. 7.)

Piccirilli, P. Monumenti architettonici sulmonesi descritti ed illustrati dal XIV al XVI secolo. Fasc. 6. f⁰, fig., p. 101—124, con tre tav. Lanciano, stab. tip. R. Carabba, 1894. L. 2. 50. il fascicolo.

Pirckmayer, Fr. Das Residenz-Neugebäude. Beitrag zur salzburgischen Bau- und Kunstgeschichte. (Mittheil. d. Gesellschaft f. Salzburger Landeskunde, XXXIII. Bd., S. 169.)

Plath, Konrad. Merowingische und karolingische Bauthätigkeit. (Deutsche Rundschau, XX. Jahrg., 5. Heft.)

Poggi, Vit. Il santuario della Pace in Albisola Superiore. 4⁰, 54 p. Genova, tip. dell' istituto Sordomuti, 1893. [Estr. dagli Atti della società ligure di storia patria, vol. XXV.]

Prentice, A. N. Renaissance, Architecture and Ornament in Spain. Batsford. 50/.

Prokop, Professor August. Die St. Michaels-Kirche in Olmüz. Mit 1 Taf. (Mittheil. der k. k. Central-Commission, N. F., XX. Bd., 1894, 1. Heft.)

Prud'homme, E. L'ancienne église de Marquain. 8⁰, 16 p. Gand, Vanderhaeghen. fl. 1. —. [Extr. du Messager des sciences hist.]

Roman, Joseph. Description de trois salles décorées d'armoiries, XIVe et XVe siècle. (Réunion des soc. des beaux-arts des départements, XVII, 1893, S. 756.)

Romstorfer, Conserv. Karl A. Die griechisch-orientalische ehemalige Klosterkirche in Woronetz. (Mittheil. d. k. k. Central-Commiss., N. F., XX. Bd., 1894, 1. Heft.)

— Die Kirchenbauten in der Bukowina. I. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XX. Bd., 1894, 2. Heft.)

Rooses, M. Over stijl in de bouwkunst. 16⁰, 13 p. fl. —. 50.

Saint-Paul, Anthyme. L'architecture gothique ou ogivale. (Bull. monument., 1894, Nr. 1., S. 5.)

Schmarsow, Prof. Aug. Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Antrittsvorlesung. gr. 8⁰, 30 S. Leipzig, K. W. Hiersemann. M. 1. —.

Seidlitz, W. v. Meissen und die sächsische Spätgothik. Zum Ausflug der Historiker nach Meissen. (Wissenschaftl. Beilage d. Leipziger Ztg., 1894, Nr. 39.)

Statuti, ing. A. Studi storico-architettonici sulla piazza di S. Pietro: [recensione]. 4⁰, 4 p. Roma, tip. delle Scienze matematiche e fisiche, 1893. [Estr. dagli Atti dell' accademia pontificia de' nuovi Lincei, a. XLVI, t. XLVI, sessione VI del 21 maggio 1893.]

Stehlin, Karl. Zur Geschichte d. Berner Münsterthurmes. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumskunde, XXVII, 1894, Nr. 2, S. 335.)

Strzygowski, Josef. Inedita der Architektur u. Plastik aus der Zeit Basilio's I. (867—886). (Byzant. Zeitschr., III, 1.)

— Zakynthos. Zwei venetianische Renaissancepaläste. Mit Abbildungen. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., V. Jahrg., Mai 1894, Heft 8, S. 177.)

Urbini, Prof. Giulio. Opere d'arte di Spello. — La Tribuna di S. Maria Maggiore. (Arte e Storia, anno XIII, 1894, Nr. 10, S. 75.)

Vignat, G. Les anciennes stalles de la cathédrale d'Orléans et leurs lambris. — Histoire d'une œuvre d'art du XVIIIe siècle. (Réunion des soc. des beaux-arts des départements, XVII, 1893, S. 722.)

Zeller-Werdmüller, H. Zürcherische Burgen. I. A—L. [Mittheil. der antiquarischen Gesellschaft für vaterländ. Alterthümer in Zürich, XXIII. Bd., 6. Heft.] gr. 4⁰, 48 S. mit Abbild. u. 2 Taf. Zürich. Leipzig, K. W. Hiersemann in Komm. M. 3. 60.

Zillner, F. V. Der Hausbau im Salzburgischen. (Mittheil. der Gesellsch. f. Salzburger Landeskunde, XXXIII. Bd., S. 145.)

Sculptur.

Advielle, Victor. Le sculpteur Tatebault de Saint-Quentin. (Réunion des soc. des beaux-arts des départements, XVII, 1893, S. 368.)

Arenaprimo, Barone Giuseppe. Una scultura di Luca Villamaci nel Duomo di Messina. (Arte e Storia, anno XIII, 1894, Nr. 5, S. 33.)

Atlas, Kunsthistorischer. Hrsg. von der k. k. Central-Commission zur Erforschung u. Erhaltung der Kunst- u. histor. Denkmale unter der Leitung Sr. Exc. des Präs. Dr. Jos. Alex. Frh. v. Helfert. X. Abth.: Sammlung von Abbildungen mittelalterlich. Grabdenkmale aus den Ländern der österr.-ungarischen Monarchie. Red. von Dr. Karl Lind. 2. u. 3. (Schluss-)Thl. f⁰, IV, IV u. S. 105—242. Wien, W. Braumüller in Komm. M. 14. —.

Aubertin, Ch. Les sépultures de l'insigne collégiale Notre-Dame de Beaune. In-8⁰, 56 p. et grav. Beaune, impr. Batault, 1891. [Extr. des Mém. de la Soc. d'histoire et d'archéol. de Beaune, 1890.]

Bayo, de. Une châsse de la cathédrale d'Astorga, province de Léon (Espagne), communication faite au neuvième congrès russe d'archéologie, tenu à Vilna (1893), par le baron de B., de la Soc. des antiquaires de France. In-4⁰, 10 p. et pl. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris, lib. Nilsson.

Brun, K. Donatello. (Christliches Kunstblatt, 1893, 12.)

Brykczynski, A. Une monstrance à Czenstochowa. (Rev. de l'art chrétien, 5e sér., t. V, 1894, 1re livr., S. 40.)

Courajod, Louis. Histoire du département de la sculpture moderne au Musée du Louvre; par L. C., conservateur au Musée du Louvre. In-18⁰, 271 p. Le Puy, impr. Marchessou fils. Paris, libr. Leroux. fr. 3. 50. [Petite Bibliothèque d'art et d'archéologie, XIV.]

— Les origines de l'art moderne, leçon d'ouverture du cours d'histoire de la sculpture du moyen-âge, de la Renaissance et des temps modernes à l'Ecole du Louvre (1893—1894); par L. C., conservateur au Musée du Louvre. In-8⁰, 34 p. Chartres, impr. Garnier. Paris, lib. Leroux.

Crespellani, Arsenio. Medaglie estensi ed austro estensi. 4⁰, fig., 179 p. Modena, tip. della Soc. tipografica antica tip. Soliani, 1893.

Delignières, E. Notice sur une statuette en argent dite de la Vierge du Vœu, à Eu (Seine-Inférieure), et sur un rétable en bois sculpté qui la supportait (XVIIe siècle); par E. D., correspondant du comité des soc. des beaux-arts des départements, à Abbeville. In-8⁰, 20 p. et grav. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie., 1893. [Réun. des soc. des beaux-arts des départements, XVII, 1893, S. 305.]

Demange. A propos des monuments du XIIIe et du XVe siècle découverts à la cathédrale de Toul. Réponse à M. Gaston Save, par M. l'abbé Demange. Grand in-8⁰, 15 p. et pl. Nancy, impr. et lib. Crépin-Leblond, 1893. [Extr. de la Lorraine artiste.]

Denais, Joseph. Une Vierge angevine, époque Louis XIII, attribuée à Pierre Biardeau. (Réun. des sociétés des beaux-arts des départements, XVII, 1893, S. 375.)

Deneken, Friedrich. Thonaltar des Giovanni della Robbia. Mit Lichtdruck. (Zeitschr. f. christliche Kunst, VI. Jahrg., 1893, 12. Heft, S. 353.)

Destrée, Jos. Étude sur la sculpture brabançonne au moyen-âge. (Annales de la Soc. d'Archéol. de Bruxelles, 1894, 1.)

Diesbach, M. de. Tombeau d'Ulrich de Treyvaux. (Fribourg. artist., Oct. 1893.)

Dittrich, Fr. Geschichte eines Hochaltars. [Pfarrkirche in Braunsberg.] (Zeitschrift für christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, 12. Heft, S. 355.)

Duparchy, L. Les sepultures antiques de Mont-Roland et de Lourchaux. 8⁰, 7 p. et planch. Besançon, impr. Jacquin. [Extr. des Annales franc-comtoise.]

Fanti, Innocenzo. Il monumento di Giovanni Visconti da Oleggio nel Duomo di Fermo. (Nuova Riv. Misena, anno VII, 1894, Nr. 1—2, S. 12.)

Germain, L. Le Bas-Relief de Saint-Benoit-en-Wœvre (1527). 8⁰, 8 p. Nancy, Sidot.

Ginoux, Ch. Jean-Michel Verdiguier, sculpteur de la marine (1745). (Revue de l'art franç. ancien et moderne, 1894, Nr. 1—3, S. 51.)

— Quittance pour la communauté de Toulon contre Joseph Barbaroux, me fondeur (1663). (Rev. de l'art français ancien et mod., 1894, Nr. 1—3, S. 30.)

Goovaerts, A. Les œuvres de sculpture faites aux XVIIe et XVIIIe siècles pour l'église du prieuré de Leliendael à Malines par L. Faydherbe, A. Quellin le jeune, M. van der Voort le vieux, Goovaerts, T. Verhaegen, F. Coppens, Rochas, F. v. Elewyt, P. Valckx et N. v. d. Vekene. 8⁰, 27 p. Malines, Cordemans. fl. 2. —.

Grouchy. Projet de monument destiné à recevoir le cœur de Turenne, par le sculpteur Jean-Baptiste Tuby (1699). (Revue de l'art franç. ancien et mod., 1894, Nr. 1—3, S. 19.)

Gruyer, Gustave. Vittore Pisano appelé aussi le Pisanello. (Gazette des B.-Arts, 1894, t. I, S. 198 und S. 412.)

Guerlin, Rob. Notes sur la façade du théâtre municipal d'Amiens et sur les sculpteurs Carpentier père et fils; par R. G., associé correspondant de la Société nationale des antiquaires de France. In-8⁰, 19 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie. [Réunion des soc. des beaux-arts des départ., XVII, 1893, S. 695.]

Gypsotheca canoviana eretta in Possagno da monsignor Giambattista Sartori Canova, vescovo di Mindo: [catalogo]. 16⁰, 29 p. Bassano, stab. tip. lit. A. Roberti, 1894.

Halm, Ph. Die Mariensäule auf dem Marienplatze in München. (Blätter f. Arch. u. Kunsthandwerk, 12.)

Jaksch, A. Das Grabmal Bischof Heinrich I. von Bamberg in der Minoritenkirche zu Wolfsberg. (Carinthia, I, 1894, 2.)

Ilg, A. Ein Epitaphium in Heiligenkreuz. (Monatsbl. des Alterthums-Ver. zu Wien, 3.)

Jouin, Henry. Joseph-Charles Roëttiers, graveur général des monnaies (1775—1779). (Rev. de l'art français ancien et moderne, 1894, Nr. 1—3, S. 66.)

Jouy, E. Statuette-reliquaire d'apôtre (Musée ecclésiastique meldois). (Rev. de l'art chrét., 5e série, t. V, 1894, 2me livr., S. 136.)

Kleinpaul. Michelangelo als Zeuge der evangelischen Wahrheit. Zu seinem Todestage. (Wissenschaftl. Beil. der Leipziger Ztg., 1894, Nr. 21.)

Marguillier, Auguste. Un maître oublié du XVe siècle. — Michel Pacher. (Gaz. des B.-Arts, 1894, t. I, S. 327 und S. 469.]

Marienstatue, Eine gothische, zu St. Lambrecht. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1894, 1.)

Marquand, Allan. The Madonnas of Luca della Robbia. [Plates I—IX.] (The Americ. Journal of Archæology and of the history of the Fine Arts, vol. IX, 1894, Nr. 1, S. 1.)

Marrai, Dott. Bernardo. La Sepoltura di Lemmo Balducci in Firenze. (Arte e Stor., anno XIII, 1894, Nr. 3, S. 17.)

Melani, A. Andrea Brustolon. (Arte ital. decor. e ind., II, 10.)

Merz, H. Der Altar in der Herrgottskirche zu Creglingen an der Tauber. (Christl. Kunstblatt, 1.)

Meyer-Altona, Ernst. Die Sculpturen des Strassburger Münsters. 1. Thl.: Die älteren Sculpturen bis 1789. gr. 8⁰, III, 81 S. mit 35 Abbildungen. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, I. Bd., 2. Heft.) Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 3. —.

Muzio, V. Stucchi e intarsi in marmo bizantini in S. Vitale di Ravenna. (Arte ital. decor. e ind., II, 11.)

Normand, Ch. Marie Leczinska, Madame de Pompadour et la statue de Louis XV. (L'Art, 1894, Bd. II, S. 275.)

Palustre, Léon. Germain Pilon. (Gaz. des B.-Arts, 1894, t. I, S. 5 und S. 273.)

Pansa, dott. Giov. Silvestro di Sulmona detto l'„Ariscola", scultore-architetto del sec. XV e le sue monumentali opere esistenti in Aquila degli Abruzzi: notizie e documenti. 8⁰, 22 p. Lanciano, Rocco Carabba tip. edit., 1894.

Parrocel, E. Documents et autographes relatifs à des travaux exécutés à Marseille par Puget et Clérion. (Réunion des soc. des beaux-arts des départ., XVII, 1893, S. 215.)

Pilloy, Jules. Note sur des sépultures du IVe siècle à Clastres, canton de Saint-Simon (Aisne). In-8⁰, 6 p. avec fig. Angers, impr. Burdin et Cie. Paris, lib. Leroux. [Extr. du Bull. archéologique, Nr. 1, 1893.]

Radics, P. v. Donna Leonor von Portugal. Mit Abbild. ihres Grabdenkmals in Wiener-Neustadt. (Oesterr. Jahrbuch, 1894.)

Reymond, Marcel. La sculpture florentine au XIVe et au XVe siècle. (Gaz. des Beaux-Arts, 1894, t. I, S. 119 und S. 384.)

Roserot, A. Mausolée du cardinal de Fleury. Deux maquettes d'Edme Bouchardon; par A. R., archiviste de la Haute-Marne. In-8⁰, 19 p. et grav. Paris, impr. et libr. Plon, Nourrit

et Cie., 1893. [Réun. des soc. des beaux-arts des départements, XVII, 1893, S. 419.)

Rupin, Ernest. La scène de la visitation au portail de Moissac. (Revue de l'art chrétien, 5e série, t. V, 1894, 2me livr., S. 93.)

Schlosser, Julius von. Die Entwickelung der Medaille. (Mittheil. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, 3. Heft.)

Schlüter, Andreas. Die Masken sterbender Krieger. 22 direct nach den Originalen gefertigte photograph. Aufnahmen von A. Halwas. f⁰. Berlin, F. Stahn. M. 25. —.

Schnütgen. Gothische Elfenbeinmadonna im British Museum in London. Mit Abbild. (Zeitschrift f. christliche Kunst, VI. Jahrg., 1893, 12. Heft, S. 361.)

Schubert, Albert. Taufstein von 1589 in der Pfarrkirche zu Horn. Mit Abbild. (Zeitschr. f. christl. Kunst, VII. Jahrg., 1894, 2. Heft, S. 41.)

Staub, Franz. Die Spinnerin-am-Kreuz-Säule in Wiener-Neustadt. (Mittheil. d. k. k. Centr.-Commission, N. F., XX. Bd., 1894, 2. Heft, S. 105.)

Taufstein, Der, von S. Maria maggiore zu Triest. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1894, 1.)

Techtermann, M. de. Fontaine de St. Pierre à Fribourg. (Fribourg artistique, 1894, 1.)

Ulmann, Hermann. Il modello del Verrocchio per il rilievo del Dossale d'argento. (Arch. stor. dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 1, S. 50.)

Vaissier, Alfred. Etude sur les statuettes de Jupiter costumées à la gauloise dans la région de l'est de la France. In-8⁰, 16 p. et planche. Besançon, impr. Dodivers. [Extr. des Mém. de la Soc. d'émulation du Doubs, séance du 14 mars 1891.]

Valabrègue, Antony. Marie-Anne Collot (Mme Falconet), sculpteur (1748—1821). (Revue de l'art français ancien et mod., 1894, Nr. 1—3, S. 63.)

Verzeichniss der wichtigsten mittelalterlichen Grabdenkmale in Niederösterreich. (Berichte u. Mittheil. des Alterth.-Ver. zu Wien, XXIX.)

Warnecke, Georg. Die allegorischen Gestalten an den Mediceergräbern von S. Lorenzo. (Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., Nr. 15.)

Wolfram, G. Die Reiterstatuette Karls d. Gr. Mit Abbildung. (Zeitschr. f. bildende Kunst, N. F., V. Jahrg., April 1894, Heft 7, S. 153.)

Yriarte, Charles. Journal d'un sculpteur florentin au XVe siècle. Livre de souvenirs de Maso di Bartolommeo, dit Masaccio. Manuscrit conservé à la Bibliothèque de Prato et à la Magliabecchiana de Florence. In-4⁰ avec 47 illustrations. Paris, Rothschild. fr. 60. —.

Malerei.

Affreschi, Gli, del Maccari e del Seiz nella Basilica di Loreto. (Nuova Rivista Misena, anno VII, 1894, Nr. 1—2, S. 27.)

Alippi, Alipio. Di alcuni frati scrittori, alluminatori e facitori di fenestre vetriate nel secolo XV. (Nuova Rivista Misena, anno VII, 1894, Nr. 1—2, S. 11.)

Anselmi, Anselmo. Due nuovi pittori cinquecentisti, Pergentile e Venanzo da Camerino. (Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 2, S. 69.)

Art Français dans les collections d'Allemagne. (La Chronique des Arts, 1894, Nr. 1, S. 4.)

Bach, Max. Der angebliche Dürer im K. Kunstkabinett zu Stuttgart. (Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., Nr. 24.)

Barrera-Pezzi, Cav. Carlo. La Loggia dei Cavalieri in Treviso. (Arte e Storia, anno XIII, 1894, Nr. 11, S. 83.)

Beissel, Steph. Die ältesten Mosaiken der römischen Kirchen. (Stimmen aus Maria-Laach, 46. Jahrg., 1. Heft.)

— Ein Sakramentar des XI. Jahrh. aus Fulda. Mit 4 Abbildungen. (Zeitschr. f. christl. Kunst, VII. Jahrg., 1894, 3. Heft, S. 65.)

Beltrami, Luca. Antonello da Messina chiamato alla Corte di Galeazzo Maria Sforza. (Arch. storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 1, S. 56.)

Berenson, Bernhard. The Venetian Painters of the Renaissance, with an Index to their Works. Portrait. Cr. 8vo. IX, 141 p. New-York, Putnam's Sons. 5/.

Berthier, J. J. Fresques d'Ueberstorf. (Fribourg artist., Oct. 1893.)

— Les livres choraux d'Estavayer. (Fribourg artist., Oct. 1893.)

Bonucci, Prof., Ildebrando. D'un dipinto nella chiesa della Madonna dei Miracoli presso Cantù. (Arte e Storia, anno XIII, 1894, Nr. 2, S. 12.)

Bouchot, Henri. Le portrait-miniature en France. (Gaz. des B.-Arts, 1894, t. I, S. 235 u. S. 311.)

Bouillon-Landais. David de Marseille. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements. XVII, 1893, S. 371.)

Charvet, L. Recherches sur la vie et les oeuvres de Thomas Blanchet, peintre et architecte. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements. XVII, 1893, S. 85.)

Chennevières, Ph. de. Essais sur l'histoire de la peinture française. Avec portrait gravé à l'eau-forte par E. Decisy, d'après Carolus Duran. In-8⁰, 331 p. Le Mans, impr. Monnoyer. Paris, 44, Quai des Orfèvres, 1894.

Chevillard, Valbert. Un peintre romantique. Théodore Chassériau. In-8⁰, 329 p. et grav. dont une eau-forte de Bracquemond. Paris, impr. et libr. Lemerre, 1893. fr. 7.50.

Clovio, G. Il Paradiso dantesco nei quadri miniati e nei bozzetti di G. Clovio pubblicati sugli originali della Biblioteca Vaticana da G. Cozza-Luzi, Roma. In-f⁰. L. 200. —.

Cust, Lionel. A Notice of the Life and Works of Lucas d'Heere, Poet and Painter of Ghent, with reference to an Anonymus Portrait of a Lady in the Possession of the Duke of St. Albans and to the Portrait of Queen Mary of England, in the Possession of the Society of Antiquaries. Communicated to the Society of Antiquaries by L. C. 4⁰, 22 S. u. 2 Taf. Westminster, Printed by Nichols and Sons, 25, Parliament Street, 1894. [From Archaeologia, Vol. LIV.]

Derix, Heinrich. Ein Glasgemälde d. XVI. Jahrh. im Dome zu Xanten. Mit Abbildung. (Zeitschr. f. christliche Kunst, VII. Jahrg., 1894, 2. Heft, S. 39.)

Destrée, Joseph. Recherches sur les miniatures du Bréviaire Grimani. (Revue de l'art chrétien, 5e série, t. V, 1894, 1re livr., S. 1.)

Distel, Theodor. Kunstgeschichtliche Findlinge. (Zeitschr. f. bildende Kunst, N. F., V. Jahrg., April 1894, Heft 7, S. 176.)

Firmenich-Richartz, Eduard. Der Meister der Glorifikation Mariä. Mit 2 Lichtdrucken. (Zeitschrift f. christliche Kunst, VII. Jahrg., 1894, 1. Heft, S. 1.)

— Der Meister der heiligen Sippe. Mit 2 Lichtdrucken. (Zeitschr. f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, 11. Heft, S. 321.)

— Der Meister des Todes Mariä, sein Name und seine Herkunft. Mit Abbildungen. (Zeitschr.

f. bildende Kunst, N. F., V. Jahrg., Mai 1894, Heft 8, S. 187.)

Foucart, Paul. La jeunesse de Jean-Baptiste Pater. (L'Art, 1894, Bd. I, S. 117 u. 153.)

— Les peintures de Martin de Vos, à Valenciennes. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements. XVII, 1893, S. 379.)

— Les peintures de Martin de Vos à Valenciennes, par P. F., de la commission historique du département du Nord. In-8⁰, 16 p. et grav. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie, 1893.

Frimmel, Theodor von. Ein neuer Jan van Eyck. (Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., Nr. 27.)

— Quelques tableaux de maîtres rares. (La Chronique des arts, 1894, Nr. 19, S. 148.)

— Rubens und Tobias Verhaeght. (Kunstchron., N. F., V. Jahrg., Nr. 21.)

Frizzoni, Gustavo. Capolavori nuovamente illustrati (I disegni delle teste degli Apostoli nel Cenacolo di Leonardo da Vinci). (Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 1, S. 41.)

— Capolavori nuovamente illustrati: i disegni delle teste degli apostoli nel cenacolo di Leonardo da Vinci. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1894. 4⁰ fig. 11 p. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, anno VII, fasc. 1.]

— Lionardo da Vinci und die berühmten weiblichen Bildnisse im Louvre und in der Ambrosiana. (Zeitschr. f. bildende Kunst, N. F., V. Jahrg., Januar 1894, Heft 4, S. 73.)

Frothingham, A. L. Byzantine artists in Italy from the sixth to the fifteenth century. [Plate X.] (The American Journal of Archaeology and of the history of the Fine Arts, vol. IX, Nr. 1, S. 32.)

Fumagalli, Car. Il castello di Malpaga e le sue pitture. Milano, tip. Pagnoni, 1893, 8⁰, 18 p., con venticinque tavole.

G. F. Appunti del senatore Giovanni Morelli a proposito della Galleria del Prado e dell' arte spagnuola. (Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 1, S. 63.)

Gardin, A. La pala del Cima nella chiesa di S. Fiore, in risposta alla critica di Crowe e Cavalcaselle. Oderzo, tip. di Giovanni Battista Bianchi, 1894, 8⁰, p. 12.

Gianuizzi, Pietro. Lorenzo Lotto e le sue opere nelle Marche. (Continua.) (Nuova Rivista Misena, anno VII, 1894, Nr. 3—4, S. 35.)

Ginoux, Charles. Félix Doumet, peintre de la marine (1776—1793). (Revue de l'art français ancien et moderne, 1894, Nr. 1—3, S. 56.)

— Jean Jacques, peintre officiel de la ville de Toulon (1639—1655). (Revue de l'art français ancien et moderne, 1894, Nr. 1—3, S. 25.)

— Le chevalier Volaire et les autres peintres toulonnais de ce nom (1660—1831). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements. XVII, 1893, S. 262.)

Giron, Léon. Le Christ en croix par Xavier Sigalon. [Église d'Yssingeaux (Haûte-Loire).] (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XVII, 1893, S. 280.)

Grandin, G. Contrat de mariage de F. De la Tour, père de M.-Q. De la Tour (1725). (Rev. de l'art français ancien et moderne, 1894, Nr. 1—3, S. 62.)

— Les Colart, les Lenain, les De la Tour et autres peintres originaires de Laon. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1894, Nr. 1—3, S. 1.)

Graul, Richard. Französische Malerei am Hofe Friedrichs des Grossen. (Die Graphischen Künste, XVII. Jahrg., 1. Heft, S. 11.)

Grouchy. Marché passé par Louis Boullongne, le père, pour la peinture d'une chapelle de l'église de Saint-Médéric (1651). (Revue de l'art français ancien et moderne, 1894, Nr. 1—3, S. 16.)

Harck, Fritz. Quadri italiani nelle gallerie private di Germania. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1894, 4⁰ fig., 10 p. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, anno VI, fasc. 6.]

Hasse, Prof. C. Kunststudien. 5. Heft: 8. Roger van Brügge. 9. Gemälde Memling's. 10. Das Werk v. A. J. Wauters: „Hans Memling". VI, 78 S. M. 2.—.

Havard, Henry. Michiel van Mierevelt et son gendre. Grand in-8⁰, 120 p. avec grav. Paris, impr. Moreau et Cie., libr. de l'Art. fr. 4.50. [Les Artistes célèbres.]

Hohenlohe-Schillingsfürst, Prinz Philipp. Die romanischen Fresken zu Pürgg in Steiermark. (Mittheilungen der k. k. Central-Comm., N. F., XX. Bd., 1894, 1. Heft.)

Hymans, Henry. Les Musées de Prado. — Les écoles du Nord. — Rubens et le XVIIe siècle. (Gazette des Beaux-Arts, 1894, t. I, S. 78 u. S. 185.)

Jacquot, Albert. Claude-Joseph Gilles, dit Provençal. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements. XVII, 1893, S. 652.)

— Girardet. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements. XVII, 1893, S. 637.)

Jadart, H. La Maison natale de Boucher de Perthes à Rethel, son musée et sa tombe à Abbeville; par H. J., secrétaire général de l'Académie de Reims. In-8⁰, 23 p. Rethel, impr. Beauvarlet, 1893.

Justi, C. Tizian und Alfons von Este. Mit 8 Textabbildungen. (Jahrbuch d. Königl. Preuss. Kunstsammlungen, XV. Bd., 2. Heft, S. 70.)

Kautzsch, Rudolph. Einleitende Erörterungen zu e. Geschichte d. deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. gr. 8⁰, 87 S. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte. I. Bd. 3. Heft.) Strassburg, J. H. E. Heitz, M. 2. 50.

Koenig, Frédéric. Léonard de Vinci. Nouvelle édition. In-8⁰, 191 p. avec grav. Tours, impr. Mame; librairie Mame et fils, 1893.

Kraus, Frz. Xav. Die Wandgemälde v. S. Angelo in Formis. [Aus: „Jahrb. d. K. preuss. Kunstsammlgn."] f⁰, 40 S. m. Abbildgn. u. 3 Taf. Berlin, G. Grote. M. 9.—.

Kraus, F. X. u. A. v. **Oechelhaeuser**. Die mittelalterlichen Wandgemälde im Grossherzogth. Baden. Hrsg. v. Proff. DD. Konserv. F. X. K. u. A. v. O. 1. Bd.: Die Wandgemälde in der Burgkapelle zu Zwingenberg a. N. Beschrieben von † Ludw. Leutz. Mit 35 Lichtdr.-Taf. nach den Kopien v. K. Fr. Gutmann in Karlsruhe, u. m. 1 Uebersichtstaf. Hrsg. v. A. v. Oechelhaeuser. 32 S. Subskr.-Pr. M. 35.—, Ladenpr. M. 40.—.

Lampel, J. Eine Georgs-Darstellung aus Herzogenburg. Mit 1 Taf. (Mittheilungen der k. k. Centr.-Comm., N. F., XX. Bd., 1894, 2. Heft.)

Lefort, Louis. Deux mosaïques chrétiennes du IVe siècle. In-8⁰, 11 p. avec grav. Paris, impr. Levé; libr. Poussielgue. [Extr. de l'Enseignement chrétien du 16 avril 1894.]

Lehmann, H. Die Altargemälde in der ehemal. Abteikirche zu Muri. (Anzeiger f. schweizer. Alterthumskunde, XXVII, 1894, Nr. 1, S. 310 u. Nr. 2, S. 339.)

Leroy-Saint-Aubert, V. Histoire de la peinture en France. 3e édition. In-18 jésus, 234 p. Compiègne, impr. Lefebvre. Paris, libr. Delagrave. fr. 3.—.

Lhuillier, Th. L'ancien château de Nangis et les restes de sa galerie de portraits. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XVII, 1893, S. 567.)

— Notes pour servir à la biographie des deux Cotelle peintres du Roi. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XVII, 1893, S. 625.)

— Notes pour servir à la biographie des deux Cotelle, peintres du roi; par T. L., correspondant du ministère de l'instruction publique pour les traveaux historiques et les beaux-arts. In-8⁰, 16 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie. 1893.

Lichtwark, Alfr. Herrmann Kauffmann und die Kunst in Hamburg von 1800—1850. gr.-4⁰, VIII, 104 S. m. Abbildgn. u. 7 Tafeln. München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft. Geb. M. 12. —.

Luca, Marchese Gaetano de. Nicola Porta pittore di Molfetta. (Arte e Storia, anno XIII, 1894, Nr. 9, S. 67.)

Madonna di Baldassare Peruzzi. (Arch. storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 1, S. 63.)

Malaguzzi Valeri, Francesco. La collezione delle miniature dell' Archivio di Stato di Bologna. (Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 1, S. 1.)

Marionneau, Charles. Jean-Baptiste-Claude Robin (1734—1818). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XVII, 1893, S. 527 u. 805.)

Melani, A. Vôlta dipinta da Gaudenzio Ferrari in S. Maria delle Grazie a Varallo. (Arte ital. decor. e ind., II, 9.)

Momméja, Jules. Le peintre décorateur Jean Valette-Penot. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements. XVII, 1893, S. 391.)

Montaiglon, Anatole de. Le Testament de Léonard de Vinci. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départem. XVII, 1893, S. 780.)

Morsolin, Bern. Nicolas Poussin et le Covolo de Costozza dans le Vicentin. Vicenza, stab. tip. L. Fabris, 1893, 16⁰, 24 p. [Per le nozze di Alberto Franco con Gabriella Branzo Loschi Folco.]

Müntz, Eugenio. Un quadro di Bartolomeo di Gentile da Urbino nel Museo di Lille. (Nuova Riv. Misena, anno VII, 1894, Nr. 3—4, S. 48.)

— Un tableau de Bartolommeo di Gentile da Urbino au Musée de Lille. (La Chronique des Arts, 1894, Nr. 9, S. 69.)

Muther, Rich. Geschichte der Malerei im XIX. Jahrh. 9. u. 10. Lfg. gr. 8⁰. (3. Bd. IX u. S. 385 bis 757 m. Illustr.) München, G. Hirth. kplt. 3 Bde. M. 40. —; geb. in Halbfrz. M. 53. 50.

Nicolle, Marcel. Quelques observations sur les Initiales ornées d'un manuscrit de la Bibliothèque de Rouen. (Revue de l'art chrétien, 5e série, t. V, 1894, 1re livr., S. 36.)

Nolhac, P. de. A propos des manuscrits de Léonard de Vinci. (L'Art, 1894, Bd. I, S. 372.)

Normand, Ch. David et la Fête de la Réunion. (L'Art, 1894, Bd. II, S. 57.)

Orfei, Orfeo. Un quadro del Cav. Giulio Cantalamessa. (Nuova Rivista Misena, anno VII, 1894, Nr. 3—4, S. 58.)

Patoux, Abel. De l'authenticité de quelques pastels du Musée Maurice-Quentin de la Tour. (L'Art, 1894, Bd. I, S. 49.)

Pfeifer, Herm. Façadenmalereien d. Renaissance in Italien und Deutschland. (Zeitschr. des Bayer. Kunstgewerbevereins München, 1894, 1.)

Prost, Bernhard. Un document sur Nattier. (Gazette des B.-Arts, 1894, t. I, S. 436.)

Quarré-Reybourbon, L. Une fausse miniature concernant la ville de Lille. (Réunion des soc. des beaux-arts des départements, XVII, 1893, S. 477.)

Reinach, Salomon. Dürer Germanus et Xenophantos Athénaios. (La Chronique des Arts, 1894, Nr. 10, S. 76.)

Rosenberg, Adolf. Peter Paul Rubens. (Ztschr. f. bildende Kunst, N. F., V. Jahrg., März 1894, Heft 6, S. 129.)

Rosso, P. Minucci del. L'Oratorio di S. Bernardo (Loggia de' Bianchi). (Arte e Storia, anno XIII, 1894, Nr. 6, S. 43.)

Ruland, C. Leonardo da Vinci, die Apostelköpfe zu L. da V.'s Abendmahl in Santa Maria delle Grazie in Mailand nach den Orig.-Cartons im Besitze Ihrer königl. Hoh. der Frau Grossherzogin v. Sachsen-Weimar. Mit Einleitung v. Geh. Hofr. Dir. Dr. C. R. gr.-f⁰. 8 Photogr. m. 7 S. Text in Fol. Dornach, Braun, Clément & Co. In Leinw.-Mappe M. 100. —.

Sauer, Dr. Zur Geschichte der Justinuskirche zu Höchst. (Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, Jahrg. XIII, 1894, Nr. 3, Sp. 50.)

Scheibler, L. Ein Madonnenbild der Sammlung Nelles zu Köln. Mit Lichtdruck. (Zeitschr. f. christl. Kunst, VII. Jahrg., 1894, 2. Heft, S. 33.)

Schlumberger, Gustave. Un Tableau-Reliquiar byzantin inédit du Xe siècle. (Fondation Eugène Piot. Monuments et mém. T. I, fasc. 1, S. 99.)

Schnerich, Alfred. Die beiden biblischen Gemälde-Cyclen des Domes zu Gurk. V. (Mittheilungen der k. k. Central-Comm., N. F., XX. Bd., 1894, 1. Heft.)

— Die beiden biblischen Gemälde-Cyclen des Domes zu Gurk. [Aus: „Mittheilgn. der k. k. Central-Comm. zur Erforschung u. Erhaltung der Kunst- u. histor. Denkmale.“] gr. 8⁰. 129 S. m. Abbildgn. u. 1 Taf. Wien, W. Braumüller. M. 4. —.

Schnütgen. Zwei altkölnische Madonnenbildchen in durchsichtigem Email. Mit 2 Abbild. (Zeitschr. f. christl. Kunst, VII. Jahrg., 1894, 1. Heft, S. 23.)

Seidel, Paul. Pastellbildniss des Grafen Francesco Algarotti von Jean-Etienne Liotard. Mit 1 Tafel in Farben-Kupferdruck. (Jahrb. der Königl. Preuss. Kunstsammlungen, XV. Bd., 2. Heft, S. 122.)

Semper, H. Die Wand- u. Deckengemälde des Domkreuzganges in Brixen und ihre Restaurirung. (Oesterr.-ung. Revue, XV, 2.)

Spezioli, Vinc. Di alcune pitture fatte in Recanati nel secolo decimosesto da Lorenzo Lotto, veneziano. Recanati, tip. di Rinaldo Simboli, 1894, 8⁰, 36 p.

Stiassny, R. Jörg Breu von Augsburg. I. Mit 2 Abbildungen. (Zeitschr. f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, S. 289.)

Supino, Igino Benvenuto. Il Trionfo della Morte e il Giudizio Universale nel Camposanto di Pisa. (Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 1, S. 21.)

— Il trionfo della morte e il giudizio universale nel camposanto di Pisa. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1894, 4⁰ fig., 24 p. [Estr. dall' Arch. storico dell' arte, anno VII, fasc. 1.]

Swarte, Victor de. Samuel Bernard, peintre du roi, académicien. Son œuvre, son iconographie, sa descendance, et en particulier Samuel-Jacques Bernard, son petit fils, surintendant de la maison de la reine, amateur d'art. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XVII, 1893, S. 287 u. 801.)

Swarte, Victor de. Samuel Bernard, peintre du roi, académicien, et Samuel-Jacques Bernard, surintendant de la maison de la reine, amateur d'art; par V. de S., trésorier général des finances. In-8°, 23 p. et tableau généalogique de la famille Samuel Bernard. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie., 1893.

Sykora, Eduard. Zwei Bilder in der ehemaligen Jesuiten-Kirche zu Brünn. (Mittheilungen der k. k. Central-Comm., N. F., XX. Jahrg., 1894, 2. Heft.)

Tableau, Un, de Fra Angelico. (Revue de l'art chrét., 5e série, t. V, 1894, 2me livr., S. 178.)

Térey, Gabr. v. Hans Baldung, gen. Grien. Die Handzeichnungen. In Orig.-Grösse u. Lichtdr.-Abbildungen nach den Originalen in Basel, Berlin, Bern etc. Zum ersten Male hrsg. von G. v. T. Lichtdr. aus der Anstalt des Hofphotogr. J. Kraemer in Kehl. I. Bd. gr. f°, 84 Taf. nebst XXII S. Text m. Abbildungen. Strassburg, J. H. E. Heitz. In Halbleinw.-Mappe u. geh. M. 100. —.

Tschudi, Hugo v. Die Madonna mit dem Karthäuser und Heiligen von Jan van Eyck. Mit 1 Tafel in Heliographie u. 1 Textabbildung. (Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlgn., XV. Bd., 2. Heft, S. 65.)

Urbini, Prof. Giulio. Due affreschi del Perugino. (Arte e Storia, anno XIII, 1894, S. 37.)

Venturi, A. Documenti relativi al Tura, a Michele dello Scalcagna, al Verrocchio, a Guido Mazzoni, a Pellegrino Munari, al Boccaccino, ad Antonio Lombardi, a Cristoforo Solari. (Arch. storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 1, S. 52.)

— I pittori degli Erri o del R. (Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 2, S. 132.)

— L'arte emiliana (Al Burlington Fine-Arts Club di Londra). (Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 2, S. 89.)

Waldstein, Ernst Carl Graf. Nachlese aus Runkelstein. Mit 5 Taf. (Mittheilungen der k. k. Central-Comm., N. F., XX. Bd., 1894, 1. Heft.)

Wandmalereien, Neuentdeckte, Leonardo's im Castell von Mailand. (Allgem. Ztg., 9. März 1894, Nr. 67, Beil. Nr. 57.)

Ward, T. H. Rembrandt. (Art. Journ., Jan.)

Wauters, Alphonse. Bernard Van Orley; par A. W., archiviste de la ville de Bruxelles, membre de l'Académie royale de Belgique. Grand in-8°, 115 p. avec grav. Paris, impr. Moreau et Cie., libr. de l'Art, 1893. fr. 4. —. [Les artistes célèbres.]

— Les verrières de Bernard van Orley. (L'Art, 1894, Bd. I, S. 39.)

Weber, Ant. Albrecht Dürer. Sein Leben, Wirken u. Glauben, kurz dargestellt. gr. 8°, IV, 116 S. m. 11 Abbildgn. Regensburg, F. Pustet. M. 1.—.

Weese, Art. Baldassare Peruzzi's Antheil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina. Nebst e. Anhang: „Il taccuino di Baldassare Peruzzi" in der Communalbibliothek zu Siena. Ein Versuch. [Studien u. Forschungen zur Kunstgeschichte, hrsg. v. Aug. Schmarsow. I.] gr. 8°. V, 90 S. Leipzig, K. W. Hiersemann. M. 3. —.

Woermann, Karl. Ismael und Anton Raphael Mengs. III. V. (Zeitschr. f. bildende Kunst, N. F., V. Jahrg., Januar 1894, Heft 4, S. 82 und Heft 7, S. 168.)

Graphische Künste.

Adeline, Jules. Les Arts de reproduction vulgarisés. In-8°, IX, 389 p. avec vign. et 12 planches. Paris, impr. et libr. May et Motteroz.

Beraldi, Henri. Voyage d'un livre à travers la Bibliothèque nationale. Propos de bibliophile; par H. B. In-4°, 51 p. avec grav. Paris, impr. Lahure; libr. G. Masson. (19 décembre 1893.) 1893. [Extr. du journal La Nature.]

C. E. Les Origines de la Gravure sur cuivre en Italie. (La Chron. des Arts, 1894, Nr. 8, S. 60.)

Castan, Auguste. Catalogue des incunables de la bibliothèque publique de Besançon; par A. C., conservateur de la bibliothèque de Besançon. Publication posthume. In-8°, XIX, 817 p. Besançon, impr. Dodivers, 1893.

Dürer, Albrecht. Die geheime Offenbarung Johannis. 15 Vollbilder nach den Handzeichngn. A. D.'s u. gleichzeit. Text nach der Strassburger Ausgabe von Mart. Graeff 1502. Mit e. Vorwort u. begleit. Auslegg. v. Prof. Dr. J. N. Sepp. f°, 8 S., nebst 15 Taf. m. Text auf der Rückseite. München, J. Hamböck. Kartoniert M. 8. —.

Hamerton, P. G. The etchings of Rembrandt. (Portfolio, Januar.)

Havard, Henry. Willem Jacobsz Delff. (L'Art, 1894, Bd. I, S. 307.)

Heitz, Paul. Der Initialschmuck in den elsässischen Drucken des XV. uud XVI. Jahrh. 1. Reihe: Die Zierinitialen in den Drucken des Thomas Anshelm (Hagenau 1516—1523). Ein Beitrag zur Geschichte des Holzschnitts mit 105 Abbildgn. 4°, 20 S. m. 20 Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 6. —.

— Orig.-Abdruck v. Formschneider-Arbeiten d. XVI. u. XVII. Jahrh. meist aus verschollenen Volksbüchern aus d. Strassburger Druckereien der Jac. Cammerlander. Augustin Fries, Johs. Knoblauch d. J., Crato Mylius, Thiebold Berger, Wendelin Rihel, Chrn. Müller. Joh. Pastorius a. A. N. F. Taf. LXXXIV—CXXIX. Mit erl. Text hrsg. f°, XII S. Strassburg, J. H. E. Heitz. Ausg. auf Verlinpapier M. 10. —, billigere Ausgabe M. 6. —. (1 u. 2. M. 16. —.)

Hildebrandt, Prof. Biblioth. Ad. M. Heraldische Bücherzeichen. 25 Ex-Libris. II. Sammlung. gr. 8°, 5 S. u. 25 Blatt. Berlin, J. A. Stargardt. à M. 4. —.

Historicus. Hans Holbein der Aeltere und der „Meister des Amsterdamer Kabinets". (Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., Nr. 20.)

Jadart, Henri. La chalcographie de la ville de Reims (1618—1892). (Réun. des sociétés des beaux-arts des départem., XVII, 1893, S. 337).

— La chalcographie de la ville de Reims (1618 bis 1892); par H. J., conservateur-adjoint du musée de Reims. In-8°, 39 p. avec grav. et portraits hors texte. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie., 1893.

Icono-Mono-Bibliographie des petits formats in-24 du XVIIIe siècle. Collection de Lyon, avec copie inverse de ses gravures à l'édition similaire en parallèle dans la collection rivale dite de Cazin. In-18°, 76 p. Paris, impr. Noblet, libr. Corroënne. fr. 2. 50.

Koehler, S. R. Drexel Institute of Art, Science and Industry. — Old and Modern Methods of Engraving. Syllabus of a Course of Nine Lectures. By Mr. S. R. Koehler, Curator of the Department of Prints, Museum of Fine Arts, Boston. 8°, 10 S. s. l. e. a.

Kristeller, Paul. Die italienischen Niellodrucke und der Kupferstich des XV. Jahrhunderts. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck u. 9 Textabbildgn. (Jahrb. der Königl. Preuss. Kunstsammlgn., XV. Bd., 2. Heft, S. 94.)

Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen. Hrsg. von der Direction der Reichsdruckerei unter Mitwirkung von Dir. Dr. F. Lippmann. 5. Mappe. gr. f°, 50 Blatt m.

1 Blatt Text. Berlin, Reichsdruckerei. In Mappe à M. 100. —.

L., A. de. Les Estampes Japonaises au Musée du Louvre. (La Chron. des Arts, 1894, Nr. 5, S. 36.)

Lang, F. Ein Grazer Kalender für das Jahr 1594 in der Vatikanischen Bibliothek in Rom. (Mittheil des histor. Vereins für Steiermark, 41, S. 261.)

Lehrs, Max. Ein Kölnisches Gebetbuch mit Stichen des Meisters PW. Mit Abbildung. (Zeitschrift f. christliche Kunst, VI. Jahrg., 1893, 11. Heft, S. 339.)

Migeon, Gaston. L'estampe japonaise au Musée du Louvre. (L'Art, 1894, Bd. I, S. 289.)

Oechelhäuser, A. von. Bildnisse des Markgrafen Wilhelm von Baden-Baden und seiner Familie. Mit 11 Lichtdrucktafeln. (Separatabdruck aus der „Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins“, N. F., Bd. IX, Heft 1.) 8⁰, 28 S. mit 11 Taf. Karlsruhe, Druck der G. Braun'schen Hofbuchdruckerei, 1894.

Otto, G. A Score of Book Plates. With Preface by F. Warnecke. 4⁰, sd. Grevel. 4/.

— 20 Bücherzeichen. Mit e. Vorwort v. F. Warnecke. gr. 8⁰, VI S. u. 20 Blatt. Berlin, J. A. Stargardt. M. 4. —.

Ritter, F. Der „Meister der Kraterographie“. (Mittheilgn. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, 3. Heft.)

Roberts, W. Printer's Marks: a Chapter on the History of Typography. 16⁰, 276 p. London, Bell & Son. 7 sh. 6 d.

Roth, F. W. E. Die Buchdruckerfamilie Apiarius zu Strassburg, Bern und Basel, 1533—1592. (Arch. f. Gesch. d. deutsch. Buchhandels, XVII.)

Schmidt, Charles. Répertoire bibliographique Strasbourgeois jusque vers 1530. V.: Matthias Hupfuff 1492—1520. (V, 46 S. m. 2 Taf.) — VI.: M. Flach, père 1477—1500. M. Flach fils 1501—1525. (VIII, 41 S. m. 4 Taf.) 4⁰. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 15. —.

Seemann, Theodor. Lehrbuch der vervielfältigenden Künste im Umriss. Kurze, geschichtl. Entwickelg. u. Technik des Holzschnitts, der Kupferstechkunst, des Zink- u. Stahlstichs, der Lithographie, der Heliogravüre, Photogravüre, des Lichtdrucks u. d. Zinkographie. Nach den besten Quellen bearb. gr. 8⁰, III, IV, 88 S. mit Abbildungen. Dresden, V. W. Esche. M. 2. —.

Seidlitz, W. von. Die Radierungen der Schüler Rembrandt's. (Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen, XV. Bd., 2. Heft, S. 119.)

— Rembrandt's Radirungen. Mit 44 Textbildern u. 3 Heliogravüren. [Verm. u. verb. Abdr. aus: „Zeitschr. f. bild. Kunst.“] gr. 4⁰, VIII, 84 S. Leipzig, E. A. Seemann's Sep.-Cto. Geb. in Leinw. M. 10. —.

Stieda, W. Studien zur Geschichte des Buchdruckes und Buchhandels in Mecklenburg. (Archiv für Geschichte des deutschen Buchhandels, XVII.)

Teske, C. Das mecklenburgische Wappen von Lucas Cranach d. Ae., die Bücherzeichen (Ex-Libris) des Herzogs Ulrich zu Mecklenburg u. Anderes. hoch 4⁰, 12 S. m. 22 Abbildungen. Berlin, J. A. Stargardt. M. 6. —.

— Book Plates of Ulrick, Duke of Mecklenburgh. Woodcuts by L. Cranach and other Artists. Collected and Edit. by C. Teske. Imp. 8⁰, sd. Grevel. 3 sh. 6 d.

Tokuno, T. Smithsonian Institution. United States National Museum. — Japanese Woodcutting and Wood-cut Printing. By T. T. (Edited by S. R. Koehler, Curator, Section of Graphic Arts.) From the Report of the U. S. National Museum for 1892, pages 221—244 (with Plates IV—XIII). Washington: Government Printing Office, 1894, 8⁰.

Warnecke, Frdr. Bücherzeichen (Ex-Libris) des XV. u. XVI. Jahrh. v. Dürer, Burgmair, Beham, Virgil Solis, Jost Amman u. A. 4⁰, 8 S. m. 20 Taf. Berlin, J. A. Stargardt. M. 5. —.

Kunstgewerbe.

Atz, Karl. Ein altes Vortragkreuz im Museum zu Bozen. (Zeitschr. f. christl. Kunst, VII. Jahrg., 1894, 2. Heft, S. 35.)

B. P. Artistes parisiens du XVIe siècle. Etienne Bourdin, maître menuisier (1524—1525); Jean Rivière, imagier (1529); Adrien Lempereur, fondeur (1546—1547); Simon Fouace, maître maçon (1547). (La Chronique des Arts, 1894, Nr. 4, S. 30.)

Barbier de Montault, X. Justification archéologique des reliques de sainte Cécile, conservées autrefois et maintenant à la métropole d'Albi. (Revue de l'art chrétien, 5e série, t. V, 1894, 2me livr., S. 112; 3me livr., S. 215.)

— Il calice di Gian Galeazzo Visconti a Monza. (Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 2, S. 84.)

— Les Bras-Reliquiaires exposés à Tulle en 1887. 8⁰, 8 p. Tulle, impr. Grauffon.

— Un reliquiaire du XIIIe siècle à Sainte-Radegonde de Pommiers (Deux-Sèvres). In-8⁰, 19 p. et planche. Caen, impr. Delesques. [Extrait du Bulletin monumental (année 1893).]

Bösch, Hans. Ein Pokal des Nürnberger Goldschmiedes Elias Lenker. (Mittheilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1894, S. 3.)

Bosquet, Em. La Reliure. Etudes d'un praticien sur l'histoire et la technologie de l'art du relieur-doreur. Avec une lettre-préface de M. Léon Gruel. Grand in-8⁰, II, 195 p. et 24 planches. Paris, impr. et libr. Lahure.

Bricqueville, Eug. de. La harpe de Marie-Antoinette. (L'Art, 1894, Bd. II, S. 184.)

— Les collections d'instruments du musique aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. (L'Art, 1894, Bd. I, S. 28.)

Carotti, A. Candelabri di Annibale Fontana nella Certosa di Pavia. (Arte ital. decor. e ind., II, 9.)

Cecchetelli-Ippoliti, Rodolfo. Reliquiari dell' arcivescovo Sipontino. (Arte e Storia, anno XIII, 1894, Nr. 9, S. 66.)

Champeaux, A. de. L'art décoratif dans le vieux Paris. (Gazette des Beaux-Arts, 1894, t. I, S. 338 u. S. 504.)

Deininger, J. W. und Otto **Schmidt.** Kunstschätze aus Tirol. 2. Abth.: Architektur u. Kunstgewerbe. Heliogravuren nach photogr. Aufnahmen v. Otto Schmidt in Wien. Mit erläut. Texte v. Archit. Dir. Prof. J. W. Deininger. Fol. 30 Taf. m. 4 S. Text. Wien, A. Schroll & Co. In Mappe M. 40. —.

Effmann, W. Glocken der Marienkirche zu Rostock. I. Mit 2 Abbildungen. (Zeitschr. f. christl. Kunst, VII. Jahrg., 1894, S. 81.)

— Romanisches Weihwasserbecken auf d. Petersberge bei Fulda. Mit 4 Abbildungen. (Zeitschrift f. christliche Kunst, VII. Jahrg., 1894, 1. Heft, S. 21.)

Endel, Paul. L'habitation et le mobilier à travers les âges. In-18 jésus, 24 p. Paris, impr. Pariset. [Extr. du journal le Temps du 4 déc. 1893.]

Fabriczy, C. de. Disegni di Michelangelo per lavori di oreficeria. (Archivio stor. dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 2, S. 151.)

— Manno, orefice fiorentino. (Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 2, S. 149.)

Farcy, Louis de. Broderies. (Revue de l'art chrétien, 5e série, t. V, 1894, 3me livr., S. 185.)

Fischbach, Fr. Ueber die Entstehung der Granatapfel-Muster des Mittelalters. (Zeitschrift f. Musterzeichner, 24.)

Fornoni, E. Una Croce del 1392 in Santa Maria Maggiore di Bergamo. (Arte ital. decor. e ind., II, 11.)

Garnier, Edouard. Dictionnaire de la céramique (faïences, grès, poteries); par E. G., conservateur du musée et des collections à la Manufacture nat. de Sèvres. Aquarelles, marques et monogrammes d'après les dessins de l'auteur. In-8⁰, LXIII, 260 p. Paris, impr. Moreau et Cie., libr. de l'Art. [Guides du collectionneur. Bibliothèque internationale de l'Art.]

Germain, Léon. Les cloches du collège Gilles-de-Trèves, à Bar-le-Duc; par L. G., secrétaire perpétuel de la Société d'archéologie Lorraine. In-8⁰, 16 p. Bar-le-Duc, impr. Contant-Laguerre. Nancy, libr. Sidot frères.

Grandidier, Ernest. La céramique chinoise. Porcelaine orientale; Date de sa découverte; Explication des sujets de décor; les Usages divers; Classification. Héliogravures par Dujardin, reproduisant 124 pièces de la collection de l'auteur. Grand in-4⁰, II, 236 p. Mesnil, impr. Firmin-Didot et Cie. Paris, libr. de la même maison.

Guillot, Ernest. Eléments d'ornementation du XVIe au XVIIIe siècle, tirés des manuscrits, des imprimés, des estampes de la Bibliothèque nationale et des monuments historiques de l'Europe. „XVIIe et XVIIIe siècles." Paris, Turgis et fils, imprim.-édit.

Hager, G. Ein gothisches Gitter im bayerischen Nationalmuseum. (Allgem. Kunstchronik, 22.)

Havard, Henri. Les Arts de l'ameublement. La Céramique; par H. H., inspecteur des beaux-arts. Cent illustrations par M. Gouin. 2 vol. In-8⁰. 1er vol.: la Fabrication, 148 p.; 2e vol.: l'Histoire, 168 p. Villefranche-de-Rouergue, impr. Bardoux. Paris, libr. Delagrave.

Jessen. Die Formen des Schmiedeeisens seit der Renaissance. (Verhandl. des Vereins f. deutsches Kunstgewerbe zu Berlin, 1893/94, 4.)

Loersch, Hugo u. Marc **Rosenberg.** Die Aachener Goldschmiede, ihre Arbeiten und ihre Merkzeichen bis zum 18. Jahrhundert. (Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, Bd. 15.)

Madsen, K. Die kgl. Porzellanfabrik (in Kopenhagen) im vorigen Jahrhundert. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1893, 2.)

Massillon-Rouvet. Une tapisserie flamande du seizième siècle. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XVII, 1893, S. 559.)

Neumann, W. A. Das Chorgestühl im Priesterchor zu St. Stephan. (Wiener Dombauvereins-Blatt, 28.)

Oldenburg, Wilh. Kerbschnittmuster aus dem nordischen Museum zu Stockholm. 250 Motive aus dem 17., 18. u. 19. Jahrh., sowie deren Anwendung an alten Geräthen. f⁰, 32 Taf. mit 4 S. Text. Stockholm, G. Chelius. In Mappe M. 16. —.

Opere, Alcune, di oreficeria nella cattedrale di Lucca. (Arte ital. decor. e ind., II, 9.)

Paukert, Frz. Die Zimmergotik in Deutsch-Tirol. VI. Sammlg. 2. Nachlese. 32 Taf. m. Erläutergn. f⁰, 3 S. Leipzig, E. A. Seemann. In Mappe M. 12. —.

Pérathon, Cyprien. Les tapisseries de Bellegarde. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XVII, 1893, S. 408.)

Pierre le Grand à la Manufacture des Gobelins (12 mai — 15 juin 1717). Relation contemporaine. In-8⁰, 5 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris, Manufacture des Gobelins, 1893.

Riegl, Alois. Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie. gr. 8⁰, III, 82 S. Berlin, G. Siemens. M. 2. —.

Ris-Paquot. Faïences, porcelaines et biscuits: fabrication, caractères, décors. In-8⁰, 247 p. avec 147 grav. Corbeil, impr. Crété. Paris, libr. Laurens, 1893. fr. 3. 50. [Bibliothèque d'histoire et d'art.]

Rouvet, Massillon. Une tapisserie flamande du XVIe siècle; par M. R., architecte, correspondant du ministère des beaux-arts et propriétaire de la tapisserie. In-8⁰, 5 p. et grav. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie. [Réunion des soc. des beaux-arts des départements en 1893.]

Rubbiani, A. Alcuni reliquiarii del sec. XV in Bologna. (Arte ital. decor. e ind., II, 10.)

Schaller, R. de. Porte de maison Louis XV. (Fribourg artist., Oct. 1893.)

Schnütgen. Frühgothische Truhe in Wernigerode. (Zeitschrift f. christl. Kunst, VII. Jahrg., 1894, S. 91.)

— Metallverzierte Elfenbeinkrümme eines gothischen Bischofsstabes. Mit 2 Abbildungen. (Zeitschrift f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, 11. Heft, S. 345.)

Stein, Henri. Contribution à l'histoire des émaux de Limoges. Un artiste français en Pologne au seizième siècle. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départem., XVII, 1893, S. 204.)

— Contribution à l'histoire des émaux de Limoges. Un artiste français en Pologne au XVIe siècle; par H. S., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts. In-8⁰, 15 p. et grav. Paris, impr. et libr. Plon, Nourrit et Cie., 1893.

Stückelberg, E. A. Mittelalterliche Textilüberreste. (Anzeiger f. schweizer. Alterthumskde., XXVII, 1894, Nr. 2, S. 333.)

Topographie.

Bau- und Kunstdenkmäler, Die, der Prov. Westpreussen. Hrsg. im Auftrage des westpreuss. Provinzial-Landtages. IX. Heft. Der Kreis Graudenz. Mit 96 in den Text gedr. Abbildgn. u. 9 Beilagen. gr. 4⁰, VII, 133 S. Danzig, Th. Bertling in Komm. M. 6. —.

Berchet, Fed., direttore. Prima relazione annuale (1892—1893) dell' ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del veneto. Venezia, stab. tip. fratelli Visentini, 1894. 8⁰, 83 p.

Bericht der k. k. Central-Commission für Erforschung u. Erhaltung der Kunst- u. historischen Denkmale über die Thätigkeit im Jahre 1893. gr. 8⁰, 123 S. Wien, W. Braumüller in Komm. M. 1. 60.

Böttger, Ludwig. Die Bau- u. Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Köslin. Bearbeitet von Reg.- u. Baur. L. B. 2. Bd. 1. Hft. Kreis Stolp. V, 112 S. m. Abbildgn. u. 11 Lichtdr. M. 6. —. (= Die Baudenkmäler der Prov. Pommern. Hrsg. v. der Gesellschaft f. pommersche Geschichte u. Alterthumskunde. III. Thl. 2. Bd. 1. Hft. gr. 8⁰. Stettin, L. Saunier in Komm.)

Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements. T. 21. (Chaumont, Langres, Arbois, Lons-le-

Saulnier, Poligny, Saint-Claude, Sainte-Menehould, Toul, Nogent-sur-Seine, Remiremont, Lunéville, Louhans, Chambéry, Annecy, Rochefort, Saint-Etienne, Pamiers, Confolens, Constantine, Châteaudun, Cognac, Montbrison, Roanne, Saint-Bonnet-le-Château, Vienne.) In-8⁰, 699 p. Paris, impr. et libr. Plon, Nourrit et Cie., 1893.

Clemen, Paul. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, im Auftrage des Provinzialverbandes hrsg. 3. Bd. 1. Hft.: Stadt und Kreis Düsseldorf. VI, 172 S. m. 77 Abbildgn. u. 8 Taf. Lex.-8⁰, Düsseldorf, L. Schwann. M. 6. —; geb. M. 7. —.

Ermisch, H. Die Fürsorge des Staates für die Erhaltung von Denkmälern der Vergangenheit. (Wissensch. Beil. der Leipz. Ztg., 153.)

France, La, artistique et monumentale. Ouvrage publié sous la direction de M. Henry Havard, avec la collaboration, pour le tome 4, de MM. H. Stupuy (Hôtel de ville de Paris), H. Havard (église de Vézelay), G. Lafenestre (Nîmes), Mgr Dehaisnes (Laon), A. de Lostalot (Ecouen), L. de Fourcaud (Poitiers), L. Palustre (château de Chambord), vicomte de Grouchy (château de Meudon). In-4⁰, 211 p. avec grav. et planches. Paris, impr. Larousse; Lib. illustrée. fr. 25. —. [Société de l'art français.]

Hymans, Henri. Correspondance de Belgique. (La Chronique des Arts, 1894, Nr. 17, S. 132; Nr. 18, S. 141.)

— Correspondance de Belgique. — La vente Leys. — La maison hanséatique d'Anvers. — Le musée de Bruxelles. — Lettres de Rubens. (Gazette des Beaux-Arts, 1894, t. I, S. 170.)

Leggi, decreti, ordinanze e provedimenti generali emanati dai cessati governi di Toscana per la conservazione dei monumenti e la esportazione delle opere d'arte. Firenze, tip. pei Minorenni corrigendi, 1893. 8⁰, 46 p.

Lehfeldt, P. Bau- u. Kunstdenkmäler Thüringens. Bearb. v. Prof. Dr. P. L. 19. Hft.: Fürstenth. Schwarzburg-Rudolstadt. Amtsger.-Bezirke Rudolstadt u. Stadtilm. Lex.-8⁰, IV, 185 S. m. 60 Abbildgn. u. 7 Lichtdr. Jena, G. Fischer. M. 6. —.

Mély, Fernand de et Edmund **Bishop.** Bibliographie générale des inventaires imprimés. T. 2. Fascicule 1. In-8⁰, p. 1 à 370. Le Puy, impr. Marchessou fils. Paris, libr. Leroux. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts.]

Moro, del, prof. Lu., direttore. Atti per la conservazione dei monumenti della Toscana compiuti dal 1⁰ gennaio 1891 al 30 giugno 1893: relazione a S. E. il Ministro della pubblica istruzione. Firenze, tip. pei Minori corrigendi, 1894, 4⁰, 112 p.

Musset, Georges. Guide pour le Congrès de 1894 (Charente-Inférieure). (Bulletin monumental, 1894, Nr. 1, S. 26.)

Soil, E. J. Le Yorkshire et le Nord-Est de l'Angleterre. Excursion de la Gilde de St. Thomas et de St. Luc en 1893. (Revue de l'art chrétien, 5e série, t. V, 1894, 1re livr., S. 18; 2me livr., S. 98; 3me livr., S. 201.)

Valabrègue, Antony. Correspondance d'Allemagne. — Les dernières acquisitions du musée de Berlin. — Albert Dürer, Lucas de Leyde, Albert Altdorfer etc. — Les dessins de l'école française dans les grandes collections allemandes. — Quelques portraits au crayon du XVIe et du XVIIIe siècle. (Gazette des Beaux-Arts, 1894, t. I, S. 265.)

Acerra.

— **Caporale,** prof. Gae. Ricerche archeologiche, topografiche e biografiche della diocesi di Acerra. Disp. 9—10 (ultima). Napoli, stab. tip. Nicola Jovene e C., 1893. 8⁰, p. 513—606, XXXII. L. 1 la dispensa.

Aire.

— **Jadart,** Henri. La Tribune peinte de l'église d'Aire (Ardennes); par H. J., membre de la Société française d'archéologie, secrétaire général de l'Académie de Reims. In-8⁰, 13 p. avec 3 grav. Caen, impr. et libr. Delesques. [Tiré à 50 exemplaires. Extrait du Bulletin monumental, 1893.]

Asti.

— **Gabiani,** Nic. Intorno alla chiesa di S. Francesco in Asti: note. Torino, stamp. reale della ditta G. B. Paravia e C. edit., 1894. 8⁰, 39 p., con due tavole. [Estr. dagli Atti della società d'archeologia e belle arti per la provincia di Torino, vol. V.]

Beauvais.

— **Normand,** Charles. Excursion artistique et archéologique à Beauvais. (L'ami des monuments et des arts, t. VIII, 1894, Nr. 42, S. 65.)

Belluno.

— Memoria, In, del restauro della monumentale chiesa di S. Stefano in Belluno, 1892. Belluno, tip. Cavessago, 1893. 8⁰, 24 p. [Contiene: Notizie storiche raccolte dal prof. Francesco Pellegrini.]

Benevento.

— **Meomartini,** ing. Almerico. I monumenti e le opere d'arte della città di Benevento: lavoro storico, artistico, critico. Disp. 13. Benevento, tip. di Luigi De Martini e figlio, 1893. 8⁰ fig., p. 339—362, con tavola. L. 1. 50 la dispensa.

Bensen.

— **Müller,** Conservator Prof. Rudolph. Kunstdenkmale im Polzen- und Elbe-Thale. Bensen. I. (Mittheilungen der k. k. Central-Comm., N. F., XX. Bd., 1894, 2. Heft.)

Beromünster.

— **Zemp,** Josef. Aus Beromünster. (Anzeiger f. schweizer. Alterthumskunde, XXVII, 1894, Nr. 1, S. 301.)

Boisbenâtre.

— **L. C.** Monographie de la paroisse de Boisbenâtre; par L. C., membre titulaire de la Société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. In-8⁰, 8 p. Avranches, impr. Durand, 1893.

Boisyvon.

— Monographie de la paroisse de Boisyvon; par Un membre titulaire de la Société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. In-8⁰, 15 p. Avranches, impr. Durand, 1893.

Boulouze.

— Monographie de la paroisse de la Boulouze; par Un membre titulaire de la Société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. In-8⁰, 8 p. Avranches, impr. Durand, 1893.

Bourg-Dun.

— **Coutan.** Description de l'église Notre-Dame du Bourg-Dun; par le docteur C., membre de la commission des antiquités de la Seine-Inférieure. In-8⁰, VI, 33 p. et planche. Rouen, impr. Leprêtre.

Bourges.

— **Clément.** En Berry. La Cathédrale de Bourges. Ses richesses artistiques; par l'abbé C. In-8⁰, VI, 284 p. Saint-Amand, impr. Saint-Joseph.

Bourguenolles.

— Monographie de la paroisse de Bourguenolles; par Un membre titulaire de la Société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. In-8⁰, 16 p. Avranches, impr. Durand, 1893.

Brécey.
— Monographie de la paroisse de Brécey; par Un membre titulaire de la Société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. In-8°, 28 p. Avranches, impr. Durand, 1893.

Brieg.
— **Jonetz,** Georg. Brieg. (Zeitschr. f. bildende Kunst, N. F., V. Jahrg., Febr. 1894, Heft 5, S. 105 u. Heft 8, S. 181.)

Calatrava.
— **Ramírez de Arellano,** Rafael. Paseo artístico por el campo de Calatrava. Estudio de las tres principales residencias de la orden, ó sea Calatrava la vieja, Calatrava la nueva y Almagro, por D. R. R. de A., académico correspondiente de la Real de San Fernando de Madrid y de número de la general de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba. Ciudad-Real Impr. del Hospicio provincial. 1894. 4°, 63 p. [Tirada de 200 ejemplares, no puestos á la venta.]

Carrouges.
— **Despierres,** Mme G. Le Château de Carrouges (Orne), sa chapelle, ses sculptures au XVIIe siècle; par Mme G. D., membre correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements, à Alençon. In-8°, 31 p. et photograv. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie., 1893.

Chapelle-Urée.
— **L. C.** Monographie de la paroisse de la Chapelle-Urée; par L. C., membre titulaire de la Société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. In-8°, 8 p. Avranches, impr. Durand, 1893.

Chassegué.
— Monographie de la paroisse de Chassegué; par Un membre titulaire de la Société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. In-8°, 7 p. Avranches, impr. Durand, 1893.

Châteaudun.
— **Coudray,** L. D. Histoire du château de Châteaudun. Illustré de gravures dans le texte. 3e édit. In-16°, 186 p. Châteaudun, impr. Pigelet; lib. Pouillier, 1893.

Conques.
— **Bouillet,** A. Sainte-Foy de Conques, Saint-Sernin de Toulouse, Saint-Jacques de Compostelle; par l'abbé A. B., ancien correspondant national de la Soc. des antiquaires de France. In-8°, 14 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris 1893. [Extr. des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France, t. 53.]

Coulouvray.
— Monographie de la paroisse de Coulouvray; par Un membre titulaire de la Société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. In-8°, 12 p. Avranches, impr. Durand, 1893.

Craon.
— **Broussillon,** Bertrand de. La Maison de Craon (1050—1480), étude historique, accompagnée du Cartulaire de Craon; par B. de B., archiviste paléographe. Illustrée de nombreux sceaux et monuments funéraires, et suivi de la table alphabétique des noms, par Paul de Farcy, membre de plusieurs sociétés savantes. 2 vol. In-8°. T. 1er (1050—1373), XIV, 392 p.; t. 2 (1315—1480), 406 p. Laval, impr. Moreau. Paris, libr. Picard et fils, 1893.

Cresnays.
— Monographie de la paroisse de Les Cresnays; par Un membre titulaire de la Société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. In-8°, 16 p. Avranches, impr. Durand, 1893.

Cuves.
— Monographie de la paroisse de Cuves; par Un membre titulaire de la Société d'archéologie, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. In-8°, 24 p. Avranches, impr. Durand, 1893.

Dijon.
— **Chabeuf,** Henri. Dijon. Monuments et Souvenirs; par H. C., membre de l'Académie de Dijon. Ouvrage illustré de 140 photogravures par Chesnay. Livraisons 11 à 50. In-4°, p. 41 à 200 et pl. Livr. 51 à 60. In-4°, p. 201 à 240 et pl. Dijon, impr. Jobard, libr. Damidot.

Embrun.
— **Roman,** J. Description de trois salles décorées d'armoiries (XIVe et XVe siècles); par J. R., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements, à Embrun. In-8°, 19 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie.

Florenz.
— **Galletti,** Pa. Una nuova guida di Firenze. [Guide-souvenir de Florence et pays environnants, del dott. Giuseppe Marcotti: recensione]. Firenze, tip. di M. Cellini e C., 1893. 8°, 12 p. [Estr. dalla Rassegna nazionale del 16 gennaio 1893.]

Fontgombault.
— Abbaye, L', de Fontgombault et le jubilé sacerdotal de son restaurateur, l'abbé P. M. Lenoir, chanoine honoraire de Bourges et de Poitiers, curé-doyen de Châtillon-sur-Indre, célébré le 28 septembre 1893. In-8°, 39 p. et gravure. Tours, impr. Mame.

Gent.
— **Cloquet,** L. Le Vieux Gand monumental. (Revue de l'art chrétien, 5e série, t. V, 1894, 3me livr., S. 238.)

Grand-Celland.
— Monographie de la paroisse du Grand-Celland; par Un membre titulaire de la Société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. In-8°, 11 p. Avranches, impr. Durand, 1893.

Köln.
— **Helmken,** Frz. Theod. Der Dom zu Coeln, seine Geschichte u. Bauweise, Bildwerke u. Kunstschätze. 3. Aufl. Ein Führer f. die Besucher. 8°, IV, 160 S. mit Abbildgn. Köln, J. & W. Boisserée. M. 1. 50.

Lieudieu.
— **Cornu,** Louis. Notice sur l'abbaye de Lieu-Dieu. In-8°, 95 p. Beaune, impr. Batault, 1892. [Extr. des Mém. de la Soc. d'hist., d'arch. et de littérature de Beaune, 1891.]

Lille.
— **Quarré-Reybourbon,** L. Une fausse miniature concernant la ville de Lille; par L. Q.-R., de la commission historique du département du Nord. In-8°, 15 p. et planche. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie., 1893.

Lingehard.
— Monographie de la paroisse de Lingehard; par Un membre titulaire de la Société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. In-8°, 8 p. Avranches, impr. Durand, 1893.

Loges-sur-Brécey.
— Monographie de la paroisse de Les Loges-sur-Brécey; par Un membre titulaire de la Société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. In-8°, 12 p. Avranches, impr. Durand, 1893.

Lyon.
— Paroisse, La, et l'Eglise du Bon-Pasteur de Lyon; par l'abbé J. M., de la paroisse du Bon-Pasteur. In-18°, 108 p. Lyon, impr. Rey, libr. Saint-Augustin; à la sacristie du Bon-Pasteur, chez Mme Ve Mury, 3, rue de Crimée.

Mailand.
— **Romussi**, Car. Milano ne' suoi monumenti, con prefazione di Felice Cavallotti. Seconda edizione rinnovata. Volume I. Milano, tip. Arturo Demarchi edit., 1893. 4⁰, 480 p. con cinquantanove tavole.

Marseille-le-Petit.
— **Marsaux.** Chapelle et Pélerinage des Saintes-Hosties à Marseille-le-Petit (Oise); par M. l'abbé Marsaux, associé correspondant national de la Société des antiquaires de France. In-8⁰, 23 p. avec grav. Paris, impr. Dumoulin et Cie. [Extr. de l'Annuaire du congrès des oeuvres eucharistiques, année 1888.]

Mesniladelée.
— Monographie de la paroisse de Mesniladelée; par Un membre titulaire de la Société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. In-8⁰, 11 p. Avranches, impr. Durand, 1893.

Mesnilgilbert.
— Monographie de la paroisse de Mesnilgilbert; par Un membre titulaire de la Société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. In-8⁰, 12 p. Avranches, impr. Durand, 1893.

Mesnilozenne.
— Monographie de la paroisse de Mesnilozenne; par Un membre titulaire de la Société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. In-8⁰, 12 p. Avranches, impr. Durand, 1893.

Montgothier.
— Monographie de la paroisse de Montgothier; par Un membre titulaire de la Société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. In-8⁰, 12 p. Avranches, impr. Durand, 1893.

Montigny.
— Monographie de la paroisse de Montigny; par Un membre titulaire de la Société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. In-8⁰, 8 p. Avranches, impr. Durand, 1893.

Montjoie.
— **L. C.** Monographie de la paroisse de Montjoie; par L. C., membre titulaire de la Société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. In-8⁰, 12 p. Avranches, impr. Durand, 1893.

Mont Saint-Michel.
— Notices sur le mont Saint-Michel et ses Oeuvres. In-32⁰, 24 p. Rennes, impr. Oberthür. Magasin Saint-Michel, à l'abbaye du Mont-Saint-Michel (Manche), 1894.

Noirpalu.
— Monographie de la paroisse de Noirpalu; par Un membre titulaire de la Société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. In-8⁰, 12 p. Avranches, impr. Durand, 1893.

Nonancourt.
— **Régnier**, Louis. Monographie de l'église de Nonancourt (Eure) et de ses vitraux; par L. R., correspondant de la Société des antiquaires de France. In-8⁰. 75 p. et plan. Mesnil, impr. Firmin-Didot et Cie., 1894.

Portogruaro.
— **Bettoni**, Giov. Elenco delli bassorilievi, statue, busti, colonne, pezzi di buona architettura ed antiche iscrizioni esistenti in Portogruaro, nella provincia di Venezia. Venezia, stab. tip. lit. C. Ferrari, 1893, 4⁰, 23 p. [Pubblicato per le nozze di Francesco Bertolini con Maria Bonò.]

Reffuveille.
— Monographie de la paroisse de Reffuveille; par Un membre titulaire de la Société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. In-8⁰, 23 p. Avranches, impr. Durand, 1893.

Rom.
— **Armailhacq**, D'. L'église nationale de s. Louis des Français à Rome: notes historiques et descriptives. Rome, impr. de la Paix Philippe Cuggiani, 1894. 4⁰ fig., p. 224, con diccianove tavole.

— **Pélade.** Rome. Histoire de ses monuments anciens et modernes; par M. Pélade, ex-sous officier de l'armée d'occupation. In-8⁰, 239 p. avec grav. Saint-Dizier, impr. Saint-Aubin et Thévenot. Paris et Lyon, libr. Delhomme et Briguet.

Sainte-Pience.
— Monographie de la paroisse de Sainte-Pience; par Un membre titulaire de la Société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. In-8⁰, 23 p. Avranches, impr. Durand, 1893.

Saint-Laurent-de-Cuves.
— **L. C.** Monographie du séminaire de la Garlière et de la maison des bonnes Sœurs de Soudée, dans la paroisse de Saint-Laurent-de-Cuves; par L. C., membre titulaire de la Société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. In-8⁰, 31 p. Avranches, impr. Durand, 1893.

— Monographie de la paroisse de Saint-Laurent-de-Cuves; par Un membre titulaire de la Société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. In-8⁰, 31 p. Avranches, impr. Durand, 1893.

Savignac.
— **Lafond**, Paul. Notice sur l'église de Savignac (Basses-Pyrénées). In-8⁰, 9 p. et planche. Angers, impr. Burdin et Cie. Paris, libr. Leroux, 1893. [Extr. du Bulletin archéologique, 1893.]

Savigny.
— **Beaurepaire**, Eugène de. Les découvertes de l'église de Savigny, près Coutances; par E. de B., secrétaire de la Société des antiquaires de Normandie. In-18⁰, 18 p. avec grav. Caen, impr. et libr. Delesques, 1893.

Troyes.
— Collection de documents inédits relatifs à la ville de Troyes et à la Champagne méridionale, publiés par la Société académique de l'Aube. Inventaires des principales églises de Troyes; par M. l'abbé Charles Lalore, membre résidant de la Société académique de l'Aube. Introduction par M. l'abbé Nioré, membre résidant de la Société académique de l'Aube. 2 vol. In-8⁰. Volume 1er (introduction), CCCLIX p.; volume 2, 400 p. Troyes, impr. Dufour-Bouquot, 1893.

Venedig.
— **A. W.** Korrespondenz aus Venedig. (Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., Nr. 19.)

Versailles.
— **Dailhan**, Henri de. Une journée à Fontainebleau, ou Guide du voyageur dans le palais et dans le forêt, contenant une notice très détaillée et très complète sur la fondation du château, sur les événements historiques dont il fut le théâtre, sur les tableaux, sculptures et curiosités que renferment les appartements, etc. In-16⁰, 60 p. Fontainebleau, impr. et libr. Lacodre. 50 cent.

— **Martin**, Alexis. Une visite à Versailles et aux Trianons. (La Ville; le Palais; le Musée; le Parc; les Trianons; Hommes célèbres nés à Versailles.) In-16⁰, XX, 94 p. avec 12 grav. et plan. en coul. Paris, impr. et libr. Hennuyer.

Weitra.
— **Plesser,** A. Archäologische Notizen über die Stadt Weitra. (Monatsbl. des Alterth.-Vereins zu Wien, 2.)

Wullersdorf.
— **Ilg,** A. Wullersdorf. (Berichte u. Mittheil. des Alterth.-Vereins zu Wien, XXIX.)

Zara.
— **Hauser,** L. e F. **Bulic.** Il tempio di san Donato in Zara. Zara. In-f⁰, 24 p. con una tavola e 19 illustrazioni nel testo. L. 2. —.

Sammlungen.

Aix.
— Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements. T. 16: Aix; par M. l'abbé Albanès. In-8⁰, XII, 728 p. Paris, imprim. et libr. Plon, Nourrit et Cie. [Ministère de l'instruction et des beaux-arts.]

Amiens.
— **Leroi,** Paul. Le Musée de Picardie d'Amiens et son bienfaiteur. (L'Art, 1894, Bd. I, S. 391.)

Antwerpen.
— **Rooses,** M. Eene wandeling door het antwerpsche museum. 16⁰, 79 p. (Uit Kunstchronijk.) fl. 1. 50.

— — Het museum Plantin Moretus. 16⁰, 16 p. fl. —. 50.

Bamberg.
— **Frimmel,** Theodor von. Aus der städtischen Galerie zu Bamberg. (Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., Nr. 12.)

Basel.
— Festbuch zur Eröffnung des historischen Museums. Lex.-8⁰, VI, 257 S. mit Abbildungen, 9 Lichtdr.-Taf., 1 Bildnis u. 2 farb. Plänen.) Basel, R. Reich. M. 10. —.

Berlin.
— Berichte, Amtliche, aus den Königl. Kunstsammlungen, 15. Jahrgang. Nr. 2. Königliche Museen. 1. Oktob. bis 31. Dezemb. 1893. (Erschien am 1. April 1894.) [Zum Jahrb., Bd. 15, gehörig.]

— Gemälde-Galerie, Die, der Königlichen Museen zu Berlin. Mit erläut. Text v. Jul. Meyer u. W. Bode. Hrsg. v. d. Generalverwaltung. 8. Lfg. f⁰. (3. Abth. S. 13—32 mit Fig. u. 6 Kupfertafeln.) Berlin, G. Grote. M. 30. —.; Ausg. der Vorzugs-Drucke auf chines. Papier M. 60. —; Ausg. der Künstler-Drucke auf japan. Papier M. 100. —.

— [**Liebermann,** Adolf v.] Die Gemälde-Galerie des verstorbenen Hrn. Adolf v. Liebermann. Bilder moderner Meister. Aquarelle u. Handzeichnungen moderner Meister. Bilder älterer Meister. Hrsg. von J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne) in Köln a. Rh. f⁰, VI, 74 S. mit 30 Lichtdr. Köln, J. M. Heberle. M. 8. —; Prachtausgabe mit Taf. in Heliogr. M. 20. —.

— — Die Sammlung alter und moderner Kunstsachen, Möbel und Ausstattungs-Gegenstände aus dem Nachlasse des Hrn. Adolf v. Liebermann. Berlin. Hrsg. von J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne), Köln a. Rh. f⁰, 122 S. mit Abbildungen und 25 Lichtdr. Ebd. M. 6. —; Prachtausgabe M. 15. —.

— Sammelmappe hervorragender Concurrenz-Entwürfe. Heft 27: Märkisches Provinzial-Museum für Berlin. gr. 4⁰, 57 Bl. mit 7 Bl. Text. Berlin, E. Wasmuth. M. 16. —.

Besançon.
— **Castan,** A. Catalogue des incunables de la bibliothèque publ. de Besançon. Public. posth. 8⁰, XIX, 817 p. Besançon. impr. Dodivers.

Bologna.
— **Malaguzzi Valeri,** Fr. I recenti aumenti nelle collezioni artistiche del r. archivio di stato in Bologna. 16⁰, 14 p. Bologna, stab. tip. Zamorani e Albertazzi, 1893. [Estr. dal Resto del Carlino, Nr. 11 e 18 dic. 1893.]

— — La collezione delle miniature nell' archivio di Stato di Bologna. 4⁰, fig., 24 p. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1894. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, anno VII, fasc. 1.]

Bordeaux.
— Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements. T. 23: Bordeaux; par Camille Couderc, sous-bibliothécaire au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale. In-8⁰, XLVIII, 747 p. Paris, impr. et libr. Plon, Nourrit et Cie.

Brüssel.
— **Leroi,** Paul. Musée instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. (L'Art, 1894, Bd. I, S. 84.)

Draguignan.
— **Teissier,** Octave. Catalogue du musée de Draguignan; par O. Teissier. 8⁰, VIII, 198 p. Draguignan, impr. Latil.

Dresden.
— Sonder-Berichte über die Verwaltung der Königl. Sammlungen im Jahre 1893. 4⁰, 14 S.

Faenza.
— **Argnani,** Prof. Federigo. Breve cenno sulla Pinacoteca e sul Museo Civico di Faenza. (Arte e Storia, anno XIII, 1894, Nr. 10, S. 73.)

Florenz.
— **A. P.** Dans les Musées de Florence. (La Chronique des Arts, 1894, Nr. 9, S. 70.)

— **Brogi,** Giacomo. Catalogue des dessins des grands maîtres de la galerie Uffizi et de la bibliothèque Ambrosiana. Reproductions photographiques à la grandeur des originaux publiées par G. B. 8⁰, 31 p. Florence, 1894.

— **Ferri,** Pas. Nerino. Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni, posseduta dalla r. galleria degli Uffizi di Firenze, compilato ore per la prima volta. Fasc. 2. Roma, presso i principali Librai (Firenze-Roma, tip. fratelli Bencini), 1893. 8⁰, p. 81 bis 160. L. 1 il fascicolo. [Ministero della pubblica istruzione: indici e cataloghi, Nr. XII.]

— Gemälde, Die, der Akademie der schönen Künste in Florenz, in 76 unveränderlichen Kohledrucken herausg. von Braun, Clément & Cie., Dornach.

Graz.
— **Lacher,** K. Das Landes-Zeughaus in Graz. (Kunstbeitr. aus Steiermark, I, 4.)

Grossenhain.
— **Forrer,** R. Die Waffensammlung des Herrn Stadtrath Rich. Zschille in Grossenhain (Sachsen). 236 Taf. in Lichtdr. mit Text von R. F. f⁰, 31 S. Berlin, Dr. R. Mertens & Co. In 2 Halblederbänden. M. 160. —.

Kiel.
— **Dose,** Frz. Aquarelle und Handzeichnungen in der Kieler Kupferstichsammlung. Verzeichnet und neu geordnet. gr. 8⁰, 67 S. Kiel, H. Eckardt. M. 1. 50.

Klagenfurt.
— Katalog, Neuer, für das historische Museum und die Monumentenhalle des Rudolfinums in Klagenfurt. Hrsg. vom Geschichtsverein für das Jahr 1894. 12⁰, 83 S. Klagenfurt (A. Raunecker). M. —. 60.

Lille.
— Catalogue des ouvrages légués à la bibliothèque communale de Lille par M. le marquis de Godefroy de Ménilglaise. Théologie, sciences

et arts, belles-lettres. In-8⁰, 291 p. Lille, impr. Danel, 1893.

Lille.
— **Leroi,** Paul. Vandalisme. Le Palais des Beaux-Arts de Lille. (L'Art, 1894, Bd. I, S. 304.)

London.
— Collection, La, Malcolm au British Museum. (La Chronique des Arts, 1894, Nr. 11, S. 85.)

Madrid.
— **Madrazo,** Pedro. Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid. Séptima edición. 8⁰, 447 págs. y un plano. Madrid, impr. y libr. de la Viuda de Hernando y Compañía, 1893. 4 y 5.

München.
— Entwurfs-Skizzen, Die, des Wettbewerbes für das neue Nationalmuseum in München. (D. Bau-Ztg., 1894, 15.)
— **Horst,** G. A. Die historische Sammlung der Münchener Künstlergenossenschaft. (Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., Nr. 11.)
— **[Schubart.]** Sammlung Schubart, früher Dresden, jetzt München. Eine Auswahl von Werken alter Meister aus dieser Sammlung, reproduciert in Heliogravure und Phototypie. Mit einem Vorwort des Besitzers und mit erläut. Text von Cornelis Hofstede de Groot. gr.-f⁰, 24 Taf. in Heliograv. mit VIII, 54 S. Text u. 18 Phototyp. München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissenschaft. Geb. M. 100. —.
— **Seidlitz,** W. v. Die Sammlung Schubart. (Allgem. Ztg., 1894, 23, Beil.)

Nürnberg.
— Chronik des germanischen Museums. (Anz. d. german. Nationalmuseums, 1894, Nr. 1, S. 3 u. Nr. 2, S. 15.)
— Katalog der im germanischen Museum vorhandenen, zum Abdrucke bestimmten geschnittenen Holzstöcke vom 15.—18. Jahrhunderte. Mit Abdrucken von solchen. Theil 2. 17. und 18. Jahrhundert. Nürnberg, 1894. 8⁰ [Bog. 1.] (Anz. des german. Nationalmus., 1894, Nr. 2.)

Oxford.
— **Acland,** Henry W. and John **Ruskin.** The Oxford Museum. From Original ed., 1859, with Additions in 1893. Portrait and Plan. Cr. 8⁰, p. XXXVI, 112. G. Allen. 4|.

Paris.
— **Boeheim,** Wendelin. Ein Bildwerk über das Musée d'Artillerie in Paris. (Mitth. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, Heft 4.)
— **Jouin,** Henry. Ecole nationale et spéciale des beaux-arts. Salles des portraits: professeurs de l'Ecole académique de peinture et sculpture (1648—1793), professeurs de l'Ecole académique d'architecture (1671—1793), professeurs de l'Ecole des beaux-arts (1793—1894), directeurs, membres du conseil supérieur d'enseignement (1863—1894). Etat dressé en vue de la collection des portraits; par H. J., secrétaire de l'Ecole. In-16⁰, 55 p. Paris, impr. nationale, 1894.
— **Leroi,** Paul. La collection de M. Charles Gillot. (L'Art, 1894, Bd. I, S. 15.)
— Louvre-Galerie, Die gefährdete. (Keim's Techn. Mitth. f. Malerei, 172, 173.)
— **Maindron,** Maurice. Les collections d'armes du Musée d'Artillerie. (Gaz. des B.-Arts, 1894, t. I, S. 251 u. S. 397.)
— **Milloué,** L. de. Petit Guide illustré au musée Guimet; par L. de M., conservateur. Nouvelle récension mise à jour au 31 octobre 1893. In-12⁰, VIII, 242 p. Angers, impr. Burdin et Cie. Paris, libr. Leroux.
— **Molinier,** Émile. Musée du Louvre. Département des objets d'art du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes. (L'Art, 1894, Bd. I, S. 288 u. S. 389.)

Paris.
— **Omont,** H. La bibliothèque du roi au début du règne de Louis XV (1718—1736.) (Mémoires de la soc. de l'hist. de Paris, XX, p. 207.)
— **Picot,** Georges. Rapport présenté à M. le ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts, par M. G. P., de l'Institut, au nom de la commission des bibliothèques nationales et municipales chargée d'examiner l'état de l'inventaire des livres imprimés de la Bibliothèque nationale et les moyens d'en effectuer l'impression. Petit in-4⁰, IV, 76 p. Paris, impr. nationale.

Petersburg.
— **Leroi,** Paul. Le nouveau catalogue de la Galerie des tableaux de l'Ermitage impérial à Saint-Pétersbourg. (L'Art, 1894, Bd. I., S. 234.)

Reichenberg.
— Führer durch die kunstgewerblichen Sammlungen des nordböhm. Gewerbe-Museums in R. 8⁰, IV, 123 S. mit 31 Fig. Reichenberg, J. Fritsche. M. 1. —.

Roanne.
— **Déchelette,** Joseph. Le Musée de Roanne et ses objets d'art; par J. D., conservateur du musée de Roanne pour la section d'archéol., correspondant du comité des soc. des beaux-arts des départements. In-8⁰, 15 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie. [Réunion des soc. des beaux-arts des départem., XVII, 1893, S. 710.]

Salzburg.
— Jahresberichte des Museums Carolino-Augusteum 1850—1892. — Fortsetzungen u. Nachträge bis Dez. 1893 (I—IV). (In: Doblhoff, J. Beiträge zum Quellenstudium Salzburgischer Landeskunde, nebst Hinweis auf die wichtigsten Quellenwerke. 4. Heft. gr. 8⁰. Salzburg, Mayr in Komm.)

Serajevo.
— **Hörmann,** Reg.-R. Const. Zur Geschichte des bosnisch-hercegovinischen Landesmuseums. [Aus: „Wissenschaftl. Mittheil. aus Bosnien u. d. Hercegovina“, 1. Bd.] Lex.-8⁰, 25 S. mit 2 Plänen u. 9 Taf. Wien, C. Gerold's Sohn in Komm. M. 5. —.

Stockholm.
— **Göthe,** Georg. Notice descriptive des tableaux du Musée national de Stockholm. 1re p. Maîtres étrangers (non scandinaves). 8⁰, XX, 380 S. samt 18 pl. Stockholm. Ej i bokh. Kr. 3. 50.

Stuttgart.
— Landes-Gewerbemuseum, Das neue königliche, in Stuttgart. (Gewbl. a. Württemberg, 1.)

Wien.
— Jahresbericht des k. k. Oesterr. Museums für Kunst und Industrie für 1893. (Mittheil. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., IX, Heft 4.)
— Museum, Das k. k. Oesterreichische, für Kunst und Industrie in Wien. Erbaut von Heinrich v. Ferstel. qu.-f⁰. 10 Lichtdrucktafeln. Wien, V. A. Heck. M. 10. —.

Zürich.
— Landesmuseum, Schweizerisches. Verzeichnis der Geschenke vom 25. Nov. 1893 bis zum 16. Febr. 1894. — Ankäufe. (Anz. für schweiz. Alterthumskunde, XXVII, 1894, Nr. 2, S. 341.)

Ausstellungen. Versammlungen.

Gesellschaft, Kunsthistorische, für photographische Publikationen. (Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., Nr. 19.)

Istituto storico dell' arte. (Arch. storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 2, S. 148.)

Berlin.

— L. Kunstgeschichtliche Gesellschaft. Berlin. (Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., Nr. 15 u. 18.)

Breslau.

— —ck.— Verein für Geschichte der bildenden Künste in Breslau. (Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., Nr. 20.)

Innsbruck.

— **Atz.** Die kunsthistorische Abtheilung in der I. Tyroler Landesausstellung im Sommer 1893. (Mittheil. der k. k. Central-Commiss., N. F., XX. Bd., 1894, 2. Heft.)

London.

— Exhibition of Early Italian Art. From 1300 to 1550. — The New Gallery, Regent Street. 1893—94. 4⁰, VIII, 180 S. Price one Shilling. 1585 Nummern.

— **Phillips,** Claude. Correspondance d'Angleterre. — Exposition d'hiver à la Royal Academy et à la New Gallery de Londres. (Gaz. des B.-Arts, 1894, t. I, S. 347.)

— — Old Masters at the Royal Academy. (The Academy, 1894, Nr. 1131, 1133, 1135.)

— **Reynier,** Raoul. Royal Academy of Arts. Winter Exhibition, twenty-fifth year. (L'Art, 1894, Bd. I, S. 225, 341 u. 367.)

— **Richter,** Jean Paul. Die Winterausstellungen der Royal Academy und der New Gallery in London. (Zeitschr. f. bildende Kunst, N. F., V. Jahrg., März 1894, Heft 6, S. 145.)

— Winterausstellung, Die, in der englischen Akademie der Künste. (Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., Nr. 12.)

Nancy.

— Catalogue de la Société lorraine des amis des arts. Trentième exposition (1893). In-16⁰, 96 p. Nancy, impr. Vagner, 1893. fr. —. 50.

Nürnberg.

— Bericht, Officieller, über die Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses zu Nürnberg 25.—27. Septemb. 1893. 8⁰, 84 S. Nürnberg, Druck von J. L. Stich. [Nicht im Buchhandel.]

Paris.

— Catalogue de l'exposition de Marie-Antoinette et son temps. Préface par M. Germain Bapst. In-8⁰, 80 p. avec grav. Paris, impr. Chamerot et Renouard; galerie Sedelmeyer, 4 bis, rue de La Rochefoucauld.

— Catalogue des estampes, dessins et cartes, composant le cabinet des estampes de la bibliothèque de l'Arsenal; par Gaston Schéfer, bibliothécaire à l'Arsenal. 1re livraison. In-8⁰, 63 p. Châteaudun, impr. Pigelet. Paris, bureau de l'Artiste, 44, quai des Orfèvres.

— Congrès des arts décoratifs. Paris, 1894. In-8⁰, 64 p. Paris, impr. Warmont. [Union centrale des arts décoratifs.]

— Exposition de Marie-Antoinette et son temps. (La Chronique des arts, 1894, Nr. 15, S. 117; Nr. 16, S. 123.)

— **Marye,** Georges. L'exposition d'art musulman. (Gaz. des B.-Arts, 1894, t. I, S. 54.)

— Réunion des sociétés des beaux-arts des départements à l'Ecole nationale des beaux-arts, du 4 au 8 avril 1893. (17e session.) In-8⁰, 855 p. et 36 planch. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie., 1893. [Ministère de l'instruction publique, des beaux-arts et des cultes.]

— **Thorel,** Jean. L'exposition de Marie-Antoinette et son temps. (Gaz. des Beaux-Arts, 1894, t. I, S. 481.)

Spalato.

— Congrès de Spalato-Salone. (Revue de l'art chrétien, 5e série, tome V, 1894, 3me livr., S. 273.)

Strassburg i. E.

— Strassburger Gesellschaft zur Erhaltung der historischen Denkmäler. Generalversammlung vom 13. Juli 1892 zu Colmar. Sitzung vom 19. Oct. 1892; vom 23. Nov. 1892. (Korrespondenzblatt d. Westdeutschen Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, Jahrg. XIII, 1894, Nr. 2, Sp. 27.) — Sitzung vom 18. Jan. 1893. (Ebenda, Nr. 3, Sp. 61.)

Versteigerungen.

Berlin.

— Auction d. Sammlung v. Oelgemälden älterer Meister aus dem Nachlasse des Herrn Landrath Ulrici ... Versteigerung den 20. Febr. 1894 durch Rudolph Lepke in Berlin. (Auct.-Katalog Nr. 933.) 8⁰, 56 S. mit Taf. s. l. e. a. 436 Nummern.

— Kunst-Auction XLVII von Amsler & Ruthardt. Katalog einer Sammlung von Aquarellen und Handzeichnungen berühmter Meister des 15. bis 18. Jahrhunderts ... Versteigerung zu Berlin den 25. Juni Behrenstrasse 29a I. Stock. [Berlin]. 8⁰, 104 S. mit 6 Taf., 1196 Nummern.

— Kunstauktion, Berliner. (Kunstchronik, N. F., Jahrg. V, Nr. 14.)

— Versteigerung, Die, der A. v. Liebermann-schen Gemäldesammlung in Berlin. (Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., Nr. 16 u. 19.)

Köln.

— Katalog der Kunst-Sammlung des Museums Christian Hammer in Stockholm. Serie IV. Töpfereien, ... Glas, Elfenbein u. Email. ... Gold u. Silber, ... Bronze ... Textil-Arbeiten, Miniaturen, Möbel ... Versteigerung zu Köln den 15. Juni 1894 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4⁰, 86 S. u. Taf. Köln, Druck von M. Du Mont-Schauberg. 1234 Nummern.

Leipzig.

— Kunst-Auction, Leipziger, von C. G. Börner. LIV. — Katalog der Kunstsammlung des Hrn. Karl Eduard von Liphart, ehemals in Florenz. I. Abtheilung, enthaltend Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte alter Meister, Kunstbücher und alte Drucke. Versteigerung zu Leipzig den 9. April 1894 durch die Kunsthdlg. von C. G. Börner. 8⁰, 184 S. 2209 Nrn.

München.

— Katalog der gesammten Kunstsammlungen des Herrn Architect Fritz Hasselmann in Offenstetten, früher in München. 1. Abtheil.: Oelgemälde, Kupferstiche, ... Miniaturen, alte Bücher, Handzeichnungen ... Kunstarbeiten in Eisen ... Versteigerung in München den 31. Mai 1894 unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing. (27. Kunstauction v. H. Helbing in München.) 8⁰, 73 S. s. l. e. a. 1977 Nummern.

— Kunstauction, XXV., von Hugo Helbing, München. — Katalog einer ganz hervorragenden Sammlung v. Kupferstichen, Radirungen, Buntdrucken, Schwarzkunstblättern, Holzschnitten u. Handzeichnungen. Versteigerung in München den 19. Februar 1894. 8⁰, 68 S. 1174 Nummern.

Paris.

— Bibliothèque Benedetto Maglione. (La Chronique des arts, 1894, Nr. 5, S. 42; Nr. 7, S. 50; Nr. 8, S. 57; Nr. 9, S. 65.)

— Bibliothèque de feu M. le comte de Lignerolles. (La Chron. des arts, 1894, Nr. 9, S. 66; Nr. 10, S. 73; Nr. 14, S. 105; Nr. 15, S. 114; Nr. 16, S. 122; Nr. 18, S. 137.)

— Bibliothèque de feu M. Lortic. (La Chronique des arts, 1894, Nr. 4, S. 25.)

Paris.

— Catalogue de la bibliothèque de feu M. Benedetto Maglione de Naples. Première partie. (Vente du 22 au 27 janv. 1894, Hôtel Drouot.) 8⁰, XII, 311 p., 740 Nrs. Paris, Em. Paul, L. Huard et Guillemin, libr. de la Bibliothèque Nationale, 1894.

— Catalogue de la bibliothèque de feu M. Lortic, relieur-doreur, livres rares et curieux, anciens et modernes, dont la vente aura lieu les 19 et 20 janvier 1894. 2 brochures. In-8⁰. Première partie, IV, 79 p.; deuxième partie, 19 p. Paris, impr. Chamerot et Renouard; libr. E. Paul, Huard et Guillemin; Lortic.

— Catalogue de la bibliothèque de M. Ricardo Heredia, comte de Benahavis (quatrième partie: Théologie, Jurisprudence, Sciences et Arts, Beaux-Arts, Belles-Lettres, Histoire), dont la vente aura lieu du 12 avril au 11 mai 1894. Gr. in-8⁰, VIII, 524 p. Paris, imprim. Chamerot et Renouard; libr. Paul, Huard et Guillemin. (7 avril 1894.) Du Nr. 3815 au Nr. 8304.

— Catalogue de livres à figures rares et précieux du XVᵉ au XVIIIᵉ siècle, composant le cabinet de M. E. G . . . , dont la vente aura lieu les 7, 8 et 9 mai 1894. In-8⁰, VIII, 184 p. Paris, impr. Chamerot et Renouard; libr. Durel. 511 numéros.

— Catalogue des livres rares et précieux, manuscrits et imprimés, composant la bibliothèque de feu M. le comte de Lignerolles (deuxième partie: belles-lettres), dont la vente aura lieu du 5 au 17 mars 1894. In-8⁰, XII, 319 p. Paris, impr. Chamerot et Renouard; libr. Porquet. Nr. 676 à 2160.

— Catalogue des tableaux anciens, aquarelles et dessins formant la collection du Baron de la Tour-du-Pin Chambly de la Charce, dont la vente aura lieu Hôtel Drouot, le 26 févr. 1894. 8⁰, 31 S. (Paris) 1894. 106 Nummern.

— Catalogue d'une belle collection d'estampes de l'école française du XVIIIᵉ siècle, pièces imprimées en noir et en couleur, livres, dont la vente aura lieu les 6 et 7 mars 1894. In-8⁰, 58 p. Paris, impr. Dumoulin et Cie.; Bouillon, 3, rue des Saint-Pères. 523 numéros.

— Collection de faïences italiennes, hispano-moresques, d'Alcora et Nîmes. (La Chronique des arts, 1894, Nr. 21, S. 161.)

— Collection de feu M. Josse. (La Chron. des arts, 1894, Nr. 22, S. 169.)

— Collection de feu M. le Dr. Molloy. (La Chronique des arts, 1894, Nr. 9, S. 66.)

— Collection de la Tour du Pin-Chambly. (La Chron. des arts, 1894, Nr. 11, S. 81.)

— Collection de M. L. (La Chronique des arts, 1894, Nr. 2, S. 9.)

— Collection de M. le Baron de Ménasce. (La Chronique des arts, 1894, Nr. 20, S. 154.)

— Collection du Comte de Lignerolles. Estampes anciennes et portraits. (La Chron. des arts, 1894, Nr. 4, S. 25.)

— Collection Edgar de Pommereau. (La Chron. des arts, 1894, Nr. 19, S. 145; Nr. 20, S. 153.)

— Collection Penot. (La Chron. des arts, 1894, Nr. 9, S. 67.)

— Collection Th. Jallaïs. (La Chronique des arts, 1894, Nr. 14, S. 106.)

— Collection Téodore Duret. (La Chron. des arts, 1894, Nr. 12, S. 89.)

— Vente Barre. (La Chronique des arts, 1894, Nr. 5, S. 33; Nr. 6, S. 42; Nr. 7, S. 49.)

Stuttgart.

— Kunst-Auktion, H. G. Gutekunst's, in Stuttgart, Nr. 46. — Katalog der Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten u. Zeichnungen eines süddeutschen Kunstfreundes . . . Versteigerung zu Stuttgart d. 23. April 1894 durch H. G. Gutekunst. 8⁰, 168 S. mit 7 Taf. Stuttgart, 1894. 2192 Nummern.

Venedig.

— Beaux-arts: catalogue des livres anciens et modernes sur les beaux-arts (Libr. ancienne Leo S. Olschki, Venise, XXXII catalogue). 16⁰, 36 p. Venise, Leo S. Olschki édit. (stab. tip. fratelli Visentini). 1894.

Nekrologe.

Meyer, Julius. (Mit einem Bildnis des Verstorbenen nach einer älteren Photographie: Jahrb. der k. preuss. Kunstsamml., XV. Bd., Heft 2, S. 61. — Adolf Rosenberg: Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., Nr. 27.)

Ozenfant-Scribe, Auguste, conservateur des Musées de Lille. (La Chron. des arts, 1894, Nr. 5, S. 38.)

Ridolfi, Michele. (A. Mazzarosa, Monumento in memoria di Michele Ridolfi: Arte e Storia, anno XIII, 1894, Nr. 10, S. 78.)

Besprechungen.

Album des monuments et de l'art ancien du Midi de la France. 4⁰. 1ʳᵉ livr. Toulouse. (Emile Molinier: L'Art, 1894, Bd. II, S. 118.)

Alexandre, Arsène. Histoire populaire de la peinture. Paris, 1894. (André Baudrillart: Bull. critique, 1894, Nr. 9, S. 174. — La Chronique des arts, 1894, Nr. 1, S. 5.)

Aumüller, Edouard. Les petits maîtres allemands. II. Jacques Bink et Alaart Claas. Munich, 1893. (Hans W. Singer: Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., Nr. 12.)

Beissel, Steph. Vatikanische Miniaturen. Freiburg i. Br., 1893. (Friedrich Schneider: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., V. Jahrg., Jan. 1894, S. 101. — J. Helbig: Revue de l'art chrétien. 5ᵉ sér., t. V, 1894, 2ᵐᵉ livr., S. 152. — W. A. Neumann: Oesterr. Litteraturblatt, 1894, Nr. 8, Sp. 240.)

Beltrami, Luca. Il codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca del principe Trivulzio in Milano. Milan, 1891. (E. Müntz: Rev. critique, 1894, Nr. 17, S. 321.)

Berenson, Bernhard. The venetian painters of the Renaissance. New York, 1894. (G. F.: Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 2, S. 144.)

Berthier, J. J. La Porte de Sainte-Sabine à Rome. Freiburg i. Schw., 1892. (L. C.: Rev. de l'art chrétien, 5ᵉ série, t. V, 1894, 3ᵐᵉ livr., S. 258.)

Boeheim, Wendelin. Album hervorragender Gegenstände aus der Waffensammlung des Allerh. Kaiserhauses. Wien, 1894. (Fs.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX. Jahrg., 1894, 2. Heft, S. 53.)

Bonanni, Teodoro. Della Zecca e monete Aquilane e degli artisti ed operai addetti all' officina. Aquila 1893. (Arch. storico per le prov. Napoletane, XIX, 1894, fasc. 1, S. 195.)

Borzelli, A. Battistello Caracciolo pittore. Napoli, 1893. (B. C.: Arch. stor. per le prov. Napoletane, XIX, 1894, fasc. 1, S. 199.)

Bosanquet, Bernard. A History of Aesthetic. (Campbell Dodgson: The Athenæum, 1894, Nr. 1136.)

Bouchot, Henri. Le Luxe français. Paris, 1893. (Emile Molinier: L'Art, 1894, Bd. I, S. 61.)

Bouyer, Raymond. Le Paysage dans l'art. (A. de L.: La Chron. des arts, 1894, Nr. 9, S. 72.)

Breymann, Arnold. Adam u. Eva in der Kunst des christlichen Alterthums. Wolfenbüttel, 1893. (D.: Zeitschrift für christliche Kunst, VI. Jahrg., 1893, 12. Heft, S. 379.)

Bucher, Bruno. Geschichte der technischen Künste. Bd. 3. Stuttgart, Berlin, Leipzig, 1893. (F. W.: Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, Heft 4.)

Burckhardt, Daniel. Dürer's Aufenthalt in Basel. München, 1892. (Ernst Lehmann: Blätter f. liter. Unterhaltung, 1893, Nr. 51.)

Carstanjen, Friedr. Ulrich von Ensingen. München, 1893. (R.: Zeitschrift f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, 12. Heft, S. 380.)

Clausse, G. Les monuments du christianisme au moyen-âge. Basiliques et mosaïques. Paris, 1893. (F. de Mély: Revue de l'art chrét., 5e série, t. V, 1894, 2me livr., S. 156.)

Clemen, Paul. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Bd. 2, Heft 2 u. 3. Düsseldorf, 1893. (Heimann: Zeitschr. f. christl. Kunst, VII. J., 1894, 1. Heft, S. 29.)

Collection Spitzer, La. T. IV. Paris, 1893. (F. de Mély: Revue de l'art chrétien, 5e série, t. V, 1894, 1re livr., S. 51.)

Cougny, Gaston. L'art au moyen-âge. Paris, 1894. (Raoul Rosières: Revue critique, 1894, Nr. 15, S. 285. — L. C.: Revue de l'art chrét., 5e série, t. V, 1894, 3me livr., S. 260.)

Dietrichson, L. u. **H. Munthe.** Die Holzbaukunst Norwegens. Berlin, 1893. (L. C.: Rev. de l'art chrétien, 5e série, t. V, 1894, 1re livr., S. 69. — H—e.: Mittheil. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., IX, Heft 4. — M. F.: Nationalzeitung, 1894, Nr. 175.)

Dobson, Austin. The Little Passion of Albert Dürer. (The Academy, 1894, Nr. 1144.)

Dolberg, L. Die St. Marienkirche der ehemaligen Cistercienser-Abtei Doberan. (β.: Liter. Centralblatt, 1894, Nr. 4.)

Ehrenberg, Hermann. Geschichte der Kunst im Gebiete d. Provinz Posen. Berlin, 1893. (Bernhard Below: Zeitschrift f. christliche Kunst, VII. Jahrg., 1894, S. 94.)

Falke, Jacob von. Mittelalterliches Holzmobiliar. Wien, 1894. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, VII. Jahrg., 1894, 1. Heft, S. 31.)

Fleury, Ch. Rohault de. Les Saints de la Messe et leurs monuments. Vol. I. Paris, 1893. (J. Helbig: Revue de l'art chrétien, 5e sér., t. V, 1894, 2me livr., S. 128.)

Frimmel, Theodor v. Kleine Galeriestudien. III. (C. Hofstede de Groot: Nederlandsche Spectator, 1894, 31. März.)

Führich, Lucas Ritter v. Ausgewählte Schriften. Stuttgart, 1894. (At. v. Mahr: Oesterr. Litteraturblatt, 1894, Nr. 6, Sp. 176.)

Galland, Georg. Der Grosse Kurfürst u. Moritz von Nassau der Brasilianer. Frankfurt, 1893. (W.: Zeitschrift f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, 12. Heft, S. 381. — Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturbl., III, 1894, Nr. 1., Sp. 17. — Literar. Centralblatt, 1894, Nr. 17.)

Garnier, Ed. Dictionnaire de la céramique. (Emile Molinier: L'Art, 1894, Bd. I, S. 72.)

Goeringer, Adalbert. Der goldene Schnitt. München, 1893. (A. Leroux: L'Art, 1894, Bd. I, S. 287.)

Grasberger, H. Die Gemälde-Sammlung im kunsthistorischen Hofmuseum in Wien. Wien, 1892. (A. Fuchs: Oesterr. Litteraturbl., 1894, Nr. 4, Sp. 115.)

Grosse, Ernst. Die Anfänge der Kunst. (F. Dmmlr.: Liter. Centralbl., 1894, Nr. 15.)

Haendcke, Berthold und August **Müller.** Das Münster in Bern. Bern, 1894. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1894, Nr. 10, Sp. 304.)

Haferkorn, H. E. Handy List of Books on Fine Arts and Architecture etc. Milwaukee, 1893. (K.: Kunstchr., N. F., V. Jahrg., Nr. 21.)

Hausegger, Friedr. v. Das Jenseits des Künstlers. Wien, 1893. (Knrd. Lnge.: Liter. Centralblatt, 1894, Nr. 16.)

Hauser, Alois. Anleitung zur Technik der Oelmalerei. (Alfred Leroux: L'Art, 1894, Bd. I, S. 287.)

Havard, Henry. Les Boulle. (Rgl.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX. Jahrg., 1894, 1. Heft, S. 24.)

Hildebrand, Adolf. Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Strassburg, 1893. (Hermann Grimm: Deutsche Litteraturzeitung, 1894, Nr. 4.)

Hochegger, Rudolf. Liber Regum. Leipzig, 1892. (D.: Zeitschr. f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, 11. Heft, S. 350.)

Hoepfner, Th. Die Heiligen in der christlichen Kunst. (V. S.: Liter. Centralbl., 1894, Nr. 1.)

Hofstede de Groot, Cornelis. Sammlung Schubart. München. (Anzeiger des germanischen Nationalmuseums, 1894, Nr. 1. — Frankfurter Zeitg., 30. März 1894, Nr. 88, 1. Morgenblatt. — R. B.: Leipziger Zeitg., 5. Jan. 1894. — M. F.: National-Ztg., 23. März 1894, Nr. 191. — W. v. Seidlitz: Allgem. Ztg., 1894, Nr. 68, Beilage Nr. 58.)

Hymans, Henri. Lucas Vorsterman. (Frederick Wedmore: The Academy, 1894, Nr. 1182.)

Jadart, Henri. La chalcographie de la ville de Reims. Paris, 1893. (M.: Bull. monumental, 1894, Nr. 1, S. 111.)

Kenner, Fr. Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. (Jureczek: Oesterr. Litteraturbl., 1894, Nr. 6, Sp. 174.)

Koch, F. E. Entwickelungsgeschichte der Baukunst. Güstrow, 1893. (B.: Zeitschr. f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, 10. Heft, S. 316. — β.: Literar. Centralblatt, 1894, Nr. 14.)

Koetschau, Karl. Barthel Beham u. der Meister von Messkirch. Strassburg, 1893. (Dr. Th. v. Fr.: Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., Nr. 15. — A.: Zeitschrift f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, 12. Heft, S. 381.)

Koopmann, W. Entstehung des Kunstwerkes. Hamburg, 1893. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1894, Nr. 13.)

Kralik, Rich. Weltschönheit. Versuch einer allgemeinen Aesthetik. Wien, 1894. (Drng.: Liter. Centralblatt, 1894, Nr. 14.)

Kristeller, Paul. Die italienischen Buchdrucker- und Verlegerzeichen bis 1525. Strassburg, 1893. (Picot: Revue critique, XXVIII, 8. — R—r.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX. Jahrg., 1894, 2. Heft, S. 52.)

Lange, K. und **F. Fuhse.** Dürer's schriftlicher Nachlass. Halle a. S., 1893. (L. Kaufmann: Zeitschrift f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, 10. Heft, S. 313. — Alfred Leroux: L'Art, 1894, Bd. II, S. 225. — Anzeiger des germanischen Nationalmuseums, 1894, Nr. 2. — Karl Kötschau: Die Grenzboten, 53. Jahrg., Nr. 14.)

Le Blant, Edmond. Les Persécuteurs et les Martyrs aux premiers siècles de notre ère. Paris, 1893. (E. Müntz: La Chronique des Arts, 1894, Nr. 4, S. 31.)

Lehfeldt, P. Bau- u. Kunstdenkmäler Thüringens. 14.—18. Heft. Jena, 1892—93. (S.: Zeitschrift f. christliche Kunst, VII. Jahrg., 1894, 2. Heft, S. 63.)

Lehrs, Max. Der Meister des Amsterdamer Kabinets. [Publikation der Internat. Chalkogr. Gesellschaft.] Berlin, 1893—94. (L. Kaufmann: Zeitschr. f. christl. Kunst, VII. Jahrg., 1894, 2. Heft, S. 61.)

Leitschuh, F. F. Geschichte der karolingischen Malerei. Berlin, 1894. (β: Liter. Centralblatt, 1894, Nr. 5. — C. Frey: Deutsche Litteraturzeitung, 1894, Nr. 1. — B.: Zeitschr. f. christl. Kunst, VII. Jahrg., 1894, 2. Heft, S. 60. — Rgl.: Mittheilgn. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, 3. Heft.)

Leutz, Ludwig. Die Wandgemälde in der Burgkapelle zu Zwingenberg am Neckar. [Die mittelalterl. Wandgemälde im Grossh. Baden. Bd. I.] (G.: Zeitschr. f. christl. Kunst, VII. Jahrg., 1894, 1. Heft, S. 30.)

Ludwig, Heinrich. Ueber die Grundsätze der Oelmalerei u. das Verfahren der classischen Meister. 2. Aufl. Leipzig, 1893. (Dr. Th. v. Fr.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX. Jahrg., 1894, 2. Heft, S. 51.)

— Die Technik der Oelmalerei. 2 Theile. Leipzig, 1893. (Dr. Th. v. Fr.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX. Jahrg., 1894, 2. Heft, S. 51.)

Merlo's, Joh. Jac., Neu bearbeitete u. erweiterte Nachrichten aus dem Leben cölnischer Künstler, hrsg. von Ed. Firmenich-Richartz. Düsseldorf. (β: Liter. Centralblatt, 1894, Nr. 4.)

Merzario, Gius. I maestri Comacini. Milano, 1893. (R. d'A.: Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 1, S. 61.)

Meyer, Alfred Gotthold. Lombardische Denkmäler des XIV. Jahrhunderts. (R.: Zeitschr. f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, 11. Heft, S. 351.)

Michel, Emile. Rembrandt. (Magazine of Art, 1894, Febr. — A. Bredius: De Gids, 1893, Nr. 4. — Blackwood's Magazine, 1893, Nov., S. 675. — Saturday Review, 1894, 10. Febr., S. 152. — Walter Armstrong: Fortnightly Review, 1894, Febr., S. 234.)

Milanesi, Gaetano. Di Attavante degli Attavanti, miniatore. (G. F.: Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 2, S. 144.)

Molènes, Emile de. Exposition historique de Madrid, 1892—93. (P. L.: La Chronique des Arts, 1894, Nr. 12, S. 94.)

Molmenti, P. Carpaccio. Venezia, 1893. (Paolo Fontana: Archivio storico italiano, serie V, t. XIII, 1894, disp. 1, S. 173.)

Motta, Emilio. Ambrogio Preda e Leonardo da Vinci. (G. F.: Archivio storico dell' arte, anno VII, fasc. 1, S. 58.)

Müller-Walde. Leonardo da Vinci. (E. Müntz: Revue critique, 1894, Nr. 17, S. 320.)

Muther, Richard. Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert. (Wm. Rr.: La Chronique des Arts, 1894, Nr. 10, S. 78.)

Neuwirth, Joseph. Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen. Bd. I. Prag, 1893. (Mantuani: Oesterr. Litteraturblatt, 1894, Nr. 7, Sp. 211.)

Pansa, Giovanni. Silvestro di Sulmona. Lanciano, 1894. (N. F.: Archivio storico per le prov. Napoletane, XIX, 1894, fasc. 1, S. 201.)

Perrault-Dabot, A. L'Art en Bourgogne. (B. P.: La Chronique des Arts, 1894, Nr. 15, S. 119.)

Phillips, Claude. Sir Joshua Reynolds. (Frederick Wedmore: The Academy, 1894, Nr. 1145.)

Pit, A. Les Origines de l'art hollandais. Paris, 1894. (Paul Leroi: L'Art, 1894, Bd. II, S. 286. — Nederlandsche Spectator, 1894, 3. März.)

Rahn, G. R. I monumenti artistici del medio evo nel Canton Ticino. Bellinzona, 1894. (G. F.: Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 2, S. 146.)

Ravaisson-Mollien, Charles. Les manuscrits de Léonard de Vinci. Paris, 1881—91. (E. Müntz: Revue critique, 1894, Nr. 17, S. 320.)

Reber, F. v. Kurfürst Maximilian I. von Bayern als Gemäldesammler. München, 1892. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1894, Nr. 11, Sp. 339.)

Riegl, Alois. Stilfragen. Berlin, 1893. (Rudolf Böck: Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., Nr. 16. — Ms.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX. Jahrg., 1894, 2. Heft, S. 49. — Liter. Centralbl., 1894, Nr. 1.)

Riehl, Berth. Deutsche und italienische Kunstcharaktere. Frankfurt a. M., 1893. (G. G.: Liter. Centralbl., 1894, Nr. 17. — Dg.: Oesterr. Litteraturblatt, 1894, Nr. 3, Sp. 82. — S.: Zeitschrift f. christliche Kunst, VI. Jahrg., 1893, 11. Heft, S. 349.)

Rivoli, duc de. Les missels imprimés à Venise de 1481 à 1600. Paris, 1892. (Ch. Ephrussi: Gazette des Beaux-Arts, 1894, t. I, S. 522.)

Robida, A. La vieille France, Provence. Paris, 1893. (F. de Mély: Revue de l'art chrétien, 5e série, t. V, 1894, 2me livr., S. 152.)

Rovinski. L'œuvre gravé des élèves de Rembrandt. Petersburg, 1894. (W. von Seidlitz: Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlgn., XV. Bd., 2. Heft, S. 119. — C. Hofstede de Groot: Nederlandsche Spectator, 1894, 3. März.)

Sabachnikoff, Teodoro. I Manoscritti di Leonardo da Vinci. Codice sul volo degli Uccelli. Paris, 1893. (E. Müntz: Revue critique, 1894, Nr. 17, S. 321.)

Sant' Ambrogio, Diego. Il Borgo di Castiglione d'Olona. Milano, 1893. (E. Müntz: La Chron. des Arts, 1894, Nr. 5, S. 38. — Arte e Storia, anno XIII, 1894, Nr. 4, S. 30.)

Schiller, H. Geschichte der Allgäuer Kunst. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, 3. Heft.)

Schmarsow, Aug. u. Ed. v. **Flottwell.** Meisterwerke der deutschen Bildnerei des Mittelalters. I. (N—nn.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, Heft 4.)

Schmidt, Gustav. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. Heft 14: Oschersleben. (Hermann Ehrenberg: Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., Nr. 20.)

Schreiber, W. L. Manuel de l'Amateur de la gravure. (W. N.: Nederlandsche Spectator, 1894, 10. März.)

Scutellari, Girolamo. Cenni biografici intorno ai pittori, scultori ed architetti ferraresi. Ferrara. 1893. (Arte e Storia, anno XIII, 1894, Nr. 4, S. 30.)

Sepp, J. N. Die geheime Offenbarung Johannis, nach Handzeichnungen Dürer's. München, 1893. (A.: Zeitschrift f. christl. Kunst, VII. Jahrg., 1894, 2. Heft, S. 63.)

Térey, Gabr. v. Die Handzeichnungen des Hans Baldung gen. Grien. 1. Lfg. Strassburg, 1894. (W. v. Seidlitz: Allgem. Zeitung, 10. März 1894, Nr. 68, Beil. Nr. 58. — Anzeiger des german. Nationalmuseums, 1894, Nr. 2.)

— Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung, gen. Grien. Heft 1. Strassburg, 1894. (Rob. Stiassny: Kunstchr., N. F., Jahrg. V, Nr. 14.

— Schnütgen: Zeitschrift f. christliche Kunst, VI. Jahrg., 1893, 10. Heft, S. 314.)

Térey, Gabr. v. Kardinal Albrecht von Brandenburg und das Halle'sche Heiligthumsbuch von 1520. Strassburg, 1892. (Schnütgen: Zeitschr. f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, 10. Heft, S. 314.)

— Albrecht Dürer's venetianischer Aufenthalt, 1494—1495. (Schnütgen: Zeitschr. f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, 10. Heft, S. 314.)

Tettau, W., Freiherr v. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. Heft 13: Erfurt. (Hermann Ehrenberg: Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., Nr. 20.)

Thomas, Gabriel. Michel-Ange poète. Paris, 1892. (E. Jordan: Bulletin critique, 1894, Nr. 7, S. 132.)

Uhde, Const. Braunschweigs Baudenkmäler. 2. Aufl. Braunschweig, 1893. (Bm.: Liter. Centralblatt, 1894, Nr. 14.)

Venturi, A. Il museo e la galleria Borghese. Rom, 1893. (H. W.: Liter. Centralblatt, 1894, Nr. 13.)

Vesme, Alessandro. J. Van Loo in Piemonte. [Extr. de l'Archivio Storico dell' Arte.] (Antony Valabrègue: La Chronique des Arts, 1894, Nr. 11, S. 86.)

Volkmann, Ludw. Bildliche Darstellungen zu Dante's Divina Commedia. Leipzig, 1892. (Lehmann: Blätter f. literar. Unterhaltung, 1893, 50.)

Warburg, Aby. Sandro Botticelli's „Geburt der Venus" und „Frühling". Hamburg u. Leipzig, 1893. (Gustav Pauli: Kunstchronik, N. F., V. Jahrg., Nr. 11. — Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1894, Nr. 12, Sp. 368. — Förster: Zeitschr. f. vergleichende Litteraturgeschichte, N. F., VI.)

Wauters, Alph. Bernard van Orley. (D.: Messager des sciences historiques ou archives des arts de la bibliographie de Belgique, année 1894, 1e livr., S. 116.)

— Sept études pour servir à l'histoire de H. Memling. Bruxelles, 1893. (B.: Zeitschrift f. christl. Kunst, VII. Jahrg., 1894, 2. Heft, S. 60.)

Weber, Anton. Albrecht Dürer. Regensburg, 1894. (S.: Zeitschr. f. christl. Kunst, VI. Jahrg., 1893, 11. Heft, S. 350.)

Woermann, Karl. Was uns die Kunstgeschichte lehrt. Dresden, 1894. (Der Kunstwart, 7. Jahrg., Nr. 14. — Knrd. L—e.: Liter. Centralblatt, 1894, Nr. 13.)

Yriarte, Charles. Journal d'un sculpteur florentin au XVe siècle. (La Chronique des Arts, 1894, Nr. 17, S. 134.)

BIBLIOGRAPHIE.

Von **Ferdinand Laban.**

(Vom 1. Mai bis 31. August 1894.)

Theorie und Technik. Aesthetik.

Clark, T. M. Building Superintendence: A Manual for Young Architects, Students etc. 12th ed. Cr. 8⁰. Macmillan. 12/.

Dake, C. L. Beknopte handleiding voor de technick der etskunst. Amsterdam, Scheltema & Holkema. 16 bl. 8⁰. fl. —. 50.

Dauzats, L. B. La grammaire du peintre, ou le résumé complet de toutes les connaissances scientifiques et pratiques sur l'art de la peinture et la manière de peindre; par L. B. D., peintre In-8⁰, 118 p. Alençon, impr. Guy. Paris, les Libr. associés. L'auteur, à Capestang (Hérault). 1894.

Frothingham, A. L. senior. The Philosophy of Art. (American Journal of Archaeology, 1894, April-June, S. 165.)

Gardella, Odoardo. Ammonimenti su l'arte della scultura e risposta ad alcune petizioni intorno i novatori. Bologna, tip. Fava e Garagnani. 1894. 16⁰, 24 p.

Grimm, Herm. Cuentos y leyendas de los Hermanos Grimm (traducción de L. M.). Barcelona, Tip. del Comercio. S. a. (1894.) En 8⁰, 95 p. [Bibl. illustrada. Primera sección. Tomo 11.]

Guillot, G. Essai d'une définition de l'Idéalisme et du Réalisme en Art. (Revue de l'Art chrétien, 1894, t. V, livr. 4.)

Gussow, O. Zur Technik der Oelmalerei. (Allgemeine Zeitung, Beilage Nr. 115.)

Hareux, E. Practical Manual of Painting in Oil Colours. Trans. by H. B. Hayes. With numerous Illustr. by the Author. 4 parts. Cr. 8⁰. Rowney.

Harper, C. G. A. Practical Handbook of Drawings for Modern Methods of Reproduction. Illustrated with Drawings by several hands and with Sketches by the Author, Showing Comparative Results obtained by the several methods of Reproduction now in use. 8⁰, 160 p. Chapmann and Hall. 7/6.

Hellmessen, Archit. Prof. Ant. Die k. k. Kunstgewerbeschule in Prag und ihre Lehrziele. Besprochen. 21 S. M. —. 30. (= Sammlung gemeinnütziger Vorträge. Hrsg. vom deutschen Verein zur Verbreitg. gemeinnütz. Kenntnisse in Prag. Nr. 190. gr. 8⁰. Prag, F. Haerpfer in Komm.)

Henry, Georges. Essai sur l'expression et l'esthétique oculaires au point de vue normal et pathologique (thèse); par le docteur G. H. In-8⁰, VII, 82 p. Montpellier, imprimerie Hamelin frères. 1894.

Jackson, Frank G. Theory and Practice of Design: An Advanced Text-Book on Decorative Art. Being a Sequel to the Author's „Lessons on Decorative Design". 700 Illustr., 8⁰. 232 p. Chapmann and Hall. 9/.

Junghann, Reg.-Baumstr. Curd. Die Farbe in der bildenden Kunst. gr. 8⁰, 52 S. Berlin, J. Bohne. M. 2. 50.

Koehler, C. K. E. Anleitung zur Landschaftsmalerei mit Aquarellfarben in anschaulichen Beispielen und erläuterndem Text. Mit 4 Taf. in Farbendr. u. 1 Umrissblatt. gr. 8⁰, 42 S. Leipzig, E. Haberland. M. 2. —.

Kohler, Jos. Ueber die Allegorie in der Kunst. (Die Gegenwart, 45. Bd., Nr. 21.)

Leflèvre, Abel. Méthode pour apprendre à dessiner. Livre du maître. Ouvrage rédigé conformément aux programmes officiels pour l'enseignement du dessin dans les lycées et collèges, dans les écoles normales primaires, dans les écoles primaires et primaires supérieures, par A. L., professeur de dessin. In-8⁰, 200 p. avec figures. Gap, imprimerie Fillon et Cie. Paris, librairie Guérin et Cie., 1894.

Macht, Hans. Ueber Zeichenfertigkeit und ihre Anwendung in der Praxis. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX. Jahrg., 7. Heft.)

Pichtos, Nic. M. Die Aesthetik August Wilhelm v. Schlegels in ihrer geschichtlichen Entwickelung. gr. 8⁰, 108 S. Berlin, C. Vogt. M. 1. 80.

Raupp, Prof. K. Katechismus der Malerei. 2. Aufl. 12⁰, XIV, 157 S. mit 50 Abbildgn. u. 4 Taf. Leipzig, J. J. Weber. Geb. M. 3. —.

Rotta, p. Pa. Manuale architettonico ad uso chiesastico in forma di dialogo, con annesso dizionario. Milano, casa tip. edit. arciv. ditta Giacomo Agnelli, 1894. 8⁰, 64 p., con cinque tavole.

Schlosser, Jul. v. Ein fürstlicher Kunstfreund Frankreichs im 14. Jahrhundert. (Allgemeine Zeitung, Beilage Nr. 185.)

Schluttig, L. Ueber die Technik der Goldschmiedekunst. (Verhandl. des Vereins für deutsches Kunstgewerbe zu Berlin, 1893/94, 7.)

Schmidt, Prof. C. Wegweiser für das Verständnis der Anatomie beim Zeichnen nach der Natur und der Antike. 3. Aufl. Mit Anh.: Lateinisch-deutsches Wörterbuch zur plast. Anatomie. Ein Hilfsbüchlein für Nichtlateiner von Marie v. Schmid. gr. 8⁰, 33 u. IV, 17 S. mit 28 Fig. Tübingen, H. Laupp. M. 2. —.

Secco-Suardo, Giov. Il ristauratore dei dipinti. Milano, Ulrico Hoepli edit. (tip. Lombardi), 1894. 16⁰, fig., 2 voll., XVI, 269; XII, 362 p. [Manuali Hoepli.]

Seemann, A. Natur u. Kunst. (Kunstgewerbebl., N. F., V, 7.)

Sturm, Paul. The Art of Modelling in Clay and other Pliable Materials, as a Branch of Manual Training: Being a Guide to the Author's Progressive Series of Designs. With an Appendix on the Taking of Impressions and Casts. Cr. 8⁰, sd., 40 p. O. Newman and Co. 1/.

Tarn, E. Wyndham. The Mechanics of Architecture. Illustrated with 125 Diagrams. 2nd ed., Enlarged. Cr. 8⁰, 382 p. Crosby Lockwood and Son. 7/6.

Ueberegger, Jakob. Ueber die von Lessing in den ersten drei Abschnitten seines Laokoon ausgesprochenen Ansichten. Gymnasial-Programm. Olmütz. 30 S. 8⁰. 1893.

Valette, A. Manuel pratique du lithographe; par A. V., rédacteur à l'Intermédiaire des imprimeurs. 2e édition. In-8⁰, III, 364 p. avec un portrait et une planche. Lyon, imprim. Waltener; l'auteur, 30, rue Suchet; 42, quai de la Charité. 1894. fr. 8. —.

Weissenberger, Wilhelm. Ueber den Dreifarbendruck. (Die Graphischen Künste, XVII. Jahrg., 3. u. 4. Heft.)

Woermann, Karl. Was uns die Kunstgeschichte lehrt. Einige Bemerkungen über alte, neue und neueste Malerei. 3. Aufl. gr. 8⁰, IV, 202 S. Dresden, L. Ehlermann. M. 3. —; geb. M. 4. —.

Kunstgeschichte.

Amadori, prof. Carolina. La Caterina Sforza, del conte Pier Desiderio Pasolini. 8⁰, 80 p. Forlì, tip. lit. di B. Danesi, 1894.

Ambrosi, Fr. Scrittori ed artisti trentini. Parte II. Seconda edizione notevolmente accresciuta e corretta. 8⁰, p. 299—553. Trento, stab. tip. Giovanni Zippel edit., 1894.

Arkel, G. van, en A. W. **Weismann.** Noord-Hollandsche oudheden beschrewen en afgebeeld. Uitgeg. van wege het Koninglijk Oudheidkundig Genootschap te Amsterdam. 2e stuk. 1e ged. 2 en 108 bl. met afb. 4⁰. Amsterdam, ten Brink & de Vries. fl. 2. 50.

Arte, El, en el renacimiento (Italia, Flandes, Alemania), con 33 grabados, reproducción de monumentos, estatuas, pinturas, tapices. Madrid, impr. del Luc. de J. Cruzado, á cargo de F. Marqués. S. a. (1894.) En 8⁰, 79 p. La España editorial. — 1 y 1. 25. [Biblioteca popular de arte. Tomo III.]

Arte, El, en la Edad-Media: origines del arte cristiano, el arte bizantino, el arte oriental, el arte ramánico, el arte gótico, el arte italiano en los siglos XIII y XIV, con 27 grabados, reproducción de monumentos, estatuas, pinturas, etc. Madrid, impr. del Luc. de J. Cruzado, á cargo de Felipe Marqués. S. a. (1894.) En 8⁰, 88 p. — 1 y 1. 25. [Biblioteca popular de arte. Tomo II.]

Barbier de Montault, X. Justification archéologique des reliques de sainte Cécile conservées autrefois et maintenant à la métropole d'Albi. (Revue de l'Art chrétien, 1894, t. V, livr. 5.)

— La dévotion à la Sainte Famille, au XVIIe siècle. (Revue de l'Art chrétien, 1894, t. V, livr. 4.)

Beissel, Stephan. Ueber die Ausstattung des Innern der Kirchen durch Malerei und Plastik. (Zeitschrift für christliche Kunst, VII. Jahrg 7.—9. Heft.)

Bonnaffé, Edmond. Études sur la Renaissance: Voyages et Voyageurs. II. III. (Gazette des Beaux-Arts, 1894, Juin, Août.)

Brockhaus, Heinr. Abendland und Morgenland in ihren Beziehungen zu einander auf dem Gebiete der neueren Kunst. (Kleine Beiträge zur Geschichte von Docenten der Leipziger Hochschule. Leipzig 1894.)

Carini, mons. Isidoro. La passione di Cristo nelle arti figurative: conferenza tenuta al presepe Surdi il 20 aprile 1894. 8⁰, 19 p. Milano, tip. di Serafino Ghezzi, 1894. [Estr. dal periodico di Milano: La scuola cattolica e la scienza italiana, quaderno di aprile 1894.]

Cecchetelli-Ippoliti, Rodolfo. Reliquiari dell' arcivescovo Sipontino. (Arte e Storia, 1894, Nr. 9.)

Chennevières, Henri de. Les artistes français pendant la Révolution; Ephémérides. (L'Art, 1894, III, 15 août.)

Cloquet, L. Mélanges d'archéologie, églises en bois en Scandinavie, cathédrale de Seez, Saint Pierre, ancienne cathédrale de Genève, antiques oratoires, orfèvrerie, le mot „gothique", églises brabançonnes, les monuments de Jean d'Arc. 4⁰, 9 p. grav. Bruges, Desclée. fl. 1. —.

Coste, Numa. Documents inédits sur le mouvement artistique au XVe siècle, à Aix en Provence. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 687.)

Couard, E. Thomas Francini, intendant général des eaux et fontaines de France, 1572—1651. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 1459.)

Cronaca d'Arte, Nuova, revista mensile. Anno I. Nr. 1 (5. Nov. 1893). 4⁰, 12 p. Palermo, Giliberti. Per anno L. 5. —.

Desilve, L'abbé J. Inventaire des Reliques et des objets de la sacristie de l'abbaye de Saint-Amand. 1513. (Revue de l'Art chrétien, 1894, t. V, livr. 4.)

Festbuch zur Eröffnung des historischen Museums. Lex.-8⁰, VI, 257 S. m. Abbildgn., 9 Lichtdr.-Taf., 1 Bildniss u. 2 farb. Plänen. Basel, R. Reich. M. 10. —.

Flechsig, Eduard. Die Dekoration der modernen Bühne in Italien von den Anfängen bis zum Schluss des XVI. Jahrhunderts. I. Theil. Inaugural-Dissertation . . . der philos. Fakultät der Universität Leipzig vorgelegt. 8⁰, 95 S. Dresden, Druck von Bruno Schulze, 1894.

Förster, Richard. Die Hochzeit des Alexander und der Roxane in der Renaissance. Mit 1 Taf. in Lichtdruck u. 6 Textabbildgn. (Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen, XV. Bd., 3. Heft.)

Forestié, Edouard. Quelques inventaires du XIVe siècle, pour servir à l'histoire de la vie privée de nos pères; par M. E. F. In-8⁰, 33 p. Angers, imprimerie Burdin et Ce. Paris, librairie Leroux, 1894. [Extr. du Bulletin archéologique, année 1893.]

Ginoux, Charles. Artistes de Toulon. (Revue de l'art franç. ancien et moderne, 1894, p. 193.)

Goeler v. Ravensburg, Dr. Frdr. Frhr. Grundriss der Kunstgeschichte. gr. 8⁰, XIII, 478 S. m. 9 Fig. Berlin, C. Duncker. M. 6. —; geb. M. 6. 75.

Gradmann, Eugen. Ueber frühchristliche Bilderbibeln. (Fortsetzung.) (Christl. Kunstblatt, 36. Jahrg., 1894, Nr. 6.)

Grouchy, Vicomte de. Inventaire des tapisseries, tableaux, bustes et armes de Louvois. (1688.) (Bullet. de la soc. de l'hist. de Paris, 21e année, 1894, p. 115 et 140.)

Guiffrey, Jules. Inventaires de Jean, duc de Berry (1401—1416), publiés et annotés par J. G. Tome I. gr. in-8⁰. Leroux. f. 15.—.

Jadart, H. Inventaire du mobilier et des livres de Léonor d'Estampes de Valençay, archevêque de Reims (1641—1651), communication de M. H. J., secrétaire général de l'Académie de Reims. In-8⁰, 17 p. Reims, imp. Monce. 1893. [Extr. du t. 93 des Trav. de l'Acad. de Reims.]

Jarry, L. L'Ecole gratuite de dessin de la ville d'Orléans (seconde partie, fin). (Réunion des soc. des beaux-arts des départements, 1894, p. 408.)

Jouin, Henry. Ecole nationale et spéciale des beaux-arts. Salles des portraits: professeurs de l'Ecole académique de peinture et sculpture (1648—1793), professeurs de l'Ecole académique d'architecture (1671—1793), professeurs de l'Ecole des beaux-arts (1793—1894), directeurs, membres du conseil supérieur d'enseignement (1863—1894). Etat dressé en vue de la collection des portraits; par M. H. J., secrétaire de l'Ecole. In-16⁰, 55 p. Paris, impr. nationale. 1894.

Kruspe, Julius. Zum kunstgeschichtlichen Unterricht am Gymnasium. Programm d. Gymnas. u. Realschule zu Hagenau. 27 S. 8⁰. 1893.

Kuhn, Prof. P. Dr. Alb., O. S. B. Allgemeine Kunst-Geschichte. Mit üb. 1000 Illustrat. u. mehr als 120 ganzseit. artist. Beilagen in Typogr., Lithogr., Lichtdr. u. in reicher polychromer Ausführung. 6. Lfg. gr. Lex.-8⁰. (1. Bd. S. 177—240 u. 2. Bd. S. 97—112.) Einsiedeln, Benziger & Co. M. 2. —.

— F., Kunstgeschichtliches aus dem Kanton Tessin (Carona). (Schweizerische Bauzeitung, Bd. XXIII, Nr. 26.)

Kulakowsky, Prof. Julian. Eine altchristliche Grabkammer in Kertsch aus dem Jahre 491. (Römische Quartalschrift, 1894, 1. u. 2., 3. u. 4. Heft: Die bis jetzt gefundenen christlichen Denkmäler.)

Lehmann, E. Goethe's Bildnisse und die Zarncke-sche Sammlung. I. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., V, 1894, Nr. 11, S. 249; Nr. 12, S. 276.)

List, C. Zur Wiener Künstlergeschichte. (Monatsblatt d. Alterth.-Vereines zu Wien, 1894, 4.)

Marucchi, Orazio. Le memorie dei ss. apostol Pietro e Paolo nella città di Roma, con alcune notizie sul cimitero apostolico di Priscilla. 8⁰, 130 p., con due tavole. Roma, tip. edit. Romana, 1894. L. 2. —.

— Le ultime scoperte nelle catacombe romane. (Nuova Antologia, anno XXIX, 3. serie, vol. 51, fasc. 11.)

Mayno, Del, Luchino. Vicende militari del castello di Milano dal 1706 al 1848, e cenni sulle trasformazioni edilizie del castello dalla caduta degli Sforza ai nostri giorni, di Luca **Beltrami.** 8⁰, fig., 241 p., con sei tavole. Milano, Ulrico Hoepli edit. (tip. Bernardoni di C. Rebeschini e C.). L. 8. 50.

Mély, F. de. Les Beaux-Arts dans la bibliographie des inventaires imprimés. (Réunion des soc. des beaux-arts des départem., 1894, p. 956.)

Merlo, J. J. Kölnische Künstler. 5. u. 6. Lfg. Düsseldorf, Schwann. M. 1. 50.

Migliaccio, Francesco. Capitolazioni dei Maestri fabbricatori della Città di Capua del 1488. (Archivio storico Campano, vol. II, fasc. 1 e 2, p. 387.)

— Il primo Statuto per la nobile Arte degli orefici Napoletani (1380), nota storico-critico-esegetica. (Archivio storico Campano, vol. II, fasc. 1 e 2, p. 397.)

Migliaccio, Francesco. Indice delle Capitolazioni o Statuti di artisti napoletani. (Arch. storico Campano, vol. II, fasc. 1 e 2, p. 372.)

— Statuti de la nobile Arte de li Orefici Napolitani, riformati ne l'anno de lo Signore Mille trecento ottanta (testo ricavato da un Ms. di cose patrie della Biblioteca del Conte Ricciardi). (Archivio storico Campano, vol. II, fasc. 1 e 2, p. 410.)

Motta, Emilio. Nozze principesche nel quattrocento: corredi, inventari e descrizioni, con una canzone di Claudio Trivulzio in lode del duomo di Milano. 8⁰, 101 p. Milano, tip. fratelli Rivara, 1894. [Pubblicati da E. M. per le nozze di Luigi Alberico Trivulzio con Maddalena Cavazzi Della Somaglia.]

Odescalchi, Baldassarre. Appunti. 16⁰, 104 p. Roma, stab. tip. lit. Edoardo Perino edit., 1894. L. 1. —. (1. Il Mosè di Michelangelo. 2. Una gita a Cagliari. 3. La tomba d'Innocenzo XI. 4. L'Hermes di Praxitele.)

Otte, H., und E. **aus'm Weerth.** Zwei frühmittelalterliche Windrosen. (Röm. Quartalschrift, 1894, 3. u. 4. Heft.)

Pèrcopo, Erasmo. Nuovi documenti su gli scrittori e gli artisti dei tempi aragonesi (continua). (Archivio storico per le province Napoletane, anno XIX, fasc. 2, p. 376.)

Peyre, Roger. Histoire générale des beaux-arts; par R. P., professeur agrégé d'histoire au collège Stanislas. Ouvrage contenant un grand nombre d'illustrations d'après les œuvres les plus célèbres. In-18⁰ jésus, XVI, 786 p. Villefranche de-Rouergue, imp. Bardoux. Paris, lib. Delagrave, 1894. [Cours complet d'enseignement secondaire moderne, conforme aux programmes officiels de 1891.]

Rossi, Cav. Prof. Girolamo. Un inventario della chiesa cattedrale d'Albenga. (Arte e Storia, 1894, Nr. 17.)

Sant'Ambrogio, dott. Diego. Appendice al testo della seconda edizione del Castiglione Olona. 4⁰, p. 49—55, con tredici tavole. Milano, Calzolari e Ferrario edit., 1894.

— Carpiano, Vigano-Certosino e Selvanesco: illustrazione artistica. 4⁰, fig., 53 p., con dodici tavole. Milano, Calzolari e Ferrario edit. (tip. Cesana), 1894.

Velázquez Bosco, Ricardo, y **Rada y Delgado,** Juan de Dios. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del excellentísimo Sr. D. R. V. B. el día 24 de Mayo de 1894; contestación por el Excmo Sr. D. J. de D. de la R. y D. En 4⁰, 75 p. Madrid, Est. tip. de Fortanet, 1894. [Tema: Consideraciones sobre el arte monumental correspondiente á los siglos medios.]

Veuclin, E. La première Ecole gratuite de dessin à Bernay. (Réunion des soc. des beaux-arts des départem., 1894, p. 706.)

— L'art français en Russie. (Réunion des soc. des beaux-arts des départem., 1894, p. 363.)

— Notes sur quelques artistes de la Marine de l'Etat à la fin du XVIIᵉ siècle. (Réun. des soc. des départem., 1894, p. 725.)

W(aal, Anton de). Das Mora-Spiel auf den Darstellungen der Verlosung des Kleides Christi. (Römische Quartalschrift, 1894, 1. u. 2. Heft.)

Waal, Anton de. Die Apostelgruft ad Catacumbas an der Via Appia. Histor.-archäolog. Untersuchung auf Grund der neuesten Ausgrabungen. 114 S. 8⁰. Mit 3 Taf. Rom, in Commission der Herder'schen Verlagsbuchhandlung, 1894. M. 6. —.

Weber, Dr. Paul. Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst, in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Eine kunsthistorische Studie. gr. 8⁰, VIII, 152 S. m. 18 Abbildgn. u. 10 Lichtdr.-Taf. Stuttgart, Ebner & Seubert. M. 4. —.

Witkowski, G. J. Les accouchements dans les beaux-arts, dans la littérature et au théâtre; par G. J. W., docteur en médecine de la Faculté de Paris. In 8⁰, 594 p., avec 212 figures. Orléans, 1894, impr. Morand. Paris, librairie Steinheil. f. 15. —.

Wulff, Oskar. Cherubim, Throne und Seraphim. Ikonographie der ersten Engelshierarchie in der christlichen Kunst. I. Der hohen philos. Fakultät der Universität Leipzig als Inauguraldissertation vorgelegt. 8⁰. Altenburg, Druck von Oskar Bonde, 1894.

Architektur.

Ademollo, Alfonso. La facciata del duomo d'Orbetello. (Arte e Storia, 1894. Nr. 11.)

Aleandri, Vittorio E. Il tiro a segno colla balestra in Sanseverino Marche nel secolo XV. (Arte e Storia, 1894, Nr 10.)

— Sullo stato attuale del Castello di Pitino presso S. Severino Marche. (Arte e Storia, 1894, Nr. 11.)

Alippi, Alipio. Notizie e ricerche sull' antica Chiesa di S. Francesco in Urbino. (Nuova Rivista Misena, anno VII, N. 7—8.)

Architektur und Ornamentik, Süddeutsche, im XVIII. Jahrh. X. (Schluss-)Bd. gr. f⁰. München, L. Werner. [Inhalt:] Die Amalienburg im kgl. Schlossgarten zu Nymphenburg. Photographisch aufgenommen u. hrsg. v. Archit. Otto Aufleger. Mit geschichtl. Einleitg. v. K. Trautmann. 25 Lichtdr.-Taf und 8 S. Text m. 1 Grundriss. In Mappe M. 25. —.

Architettura, L', nella storia e nella pratica (seguito alle Costruzioni civili di G. A. Breymann). Vol. I, fasc. 9 (Prof. Luigi Archinti: Degli stili nell' architettura) — 10 (Prof. Alfredo Melani: Dell' ornamento nell' architettura). Milano, stat. tip. dell' antica casa edit. dott. Francesco Vallardi, 1894. 4⁰, fig. p. 81—104, 91—120, con diciannove tavole. L. 2. — il fascicolo.

Arendt, K. Der sogen. „Dingstuhl" auf dem Marktplatze zu Echternach. (Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfr. im Rheinl., Heft 95, S. 181.)

Atz, Karl. Die gothische Pfarrkirche von Velturns im Eisakthale. (Mittheil. d. K. K. Central-Commission, XX. Bd., Heft 3.)

Aureli, Aug., architetto. Sistemazione della piazza Colonna col progetto Nitocri. Roma, tip. Folchetto, 1894. 4⁰. 12 p., con tavola.

Beaumont, Comte Ch. de. Pierre Vigné de Vigny, architecte du Roi (1690—1772). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 610.)

Beltrame, G. Il tempio del santo sepolcro in Gerusalemme. (Atti del reale istituto veneto di scienze, lettere ed arti dal novembre 1893 all' ottobre 1894. Serie VII, tomo V, disp. 7.)

Berlepsch, H. E. v. und Fr. Weysser. Bauten in und um Ragusa. (Zeitschr. für Bauwesen, Jahrg. XLIV, S. 217 u. 317.)

Boldi, ing. Marc' Aurelio. Per la sistemazione di piazza Colonna in Roma. Roma, tip. fratelli Centenari, 1894. 8⁰, fig., 6 p. L. 1. —.

Bonnay, Louis. Ruines de l'église Saint-Pierre de Burlats (Tarn). Projet de restauration. Notes explicatives par L. B., inspecteur aux monuments historiques. In-4⁰, 18 p. Brive, imprim. Verlhac. 1894.

Borrmann, R. Andreas Schlüter. (Centralbl. d. Bauverwalt., XIV. Jahrg., Nr. 31, 32 u. 33.)

— Die Lange Brücke (Kurfürsten-Brücke) in Berlin. Zeitschr. f. Bauw., Jahrg. XLIV, S. 327.)

Bouillet, l'abbé. La Folie de Saint-James, à Neuilly. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 731.)

Braniš, Joseph. Die Pfarrkirche zu Barau. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, XX. Bd., Heft 2.)

Buccolini, Prof. Tito. Il coro di Maestro Domenico da San Severino in S. Francesco d'Assisi. (Arte e Storia, 1894, Nr. 12.)

Busl, K. A. Neues zur Baugeschichte der Prämonstratenser-Abtei Weissenau und ihrer Kirche. (Archiv f. christl. Kunst, 1894, Nr. 4, 5, 6, 8, 9.)

Caselli, Prof. Arch. Crescentino. L'Architettura alla Promotrice di Torino. (Arte e Storia, 1894, Nr. 12.)

Chicca, Fil. Sistemazione di piazza Colonna, alla vigilia della discussione in Campidoglio. Roma, stat. tip. di Edoardo Perino, 1894. 8⁰, 14 p.

Considerazioni, Brevi, sulla questione dell' arco di via Magione (Rettoria della r. basilica della Magione). Palermo, tip. lit. Salvatore Bizzarrilli, 1894. 8⁰, 8 p con tavola.

Corso, Cav. Dott. Diego. La basilica cattedrale di Nicotera. — Ricordi storici. (Arte e Storia, 1894, Nr. 13.)

Dehio, G. Die Triangulatur in der antiken Baukunst. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., V, 1894, Nr. 12, S. 273.)

Dehio, Prof. G. und Conserv. G. v. **Bezold**. Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Historisch u. systematisch dargestellt. Atlas, 6. Lfg. Fol. (4. Bd. 85 Taf. m. 1 S. Text.) Stuttgart, J. G. Cotta Nachf. In Mappe M. 42. —.

Delisle, L. Reconstruction du pont Notre-Dame sous le règne de Louis XII. (Bulletin de la société de l'histoire de Paris, 21ᵉ année, 4—5 livr., 1894, p. 134.)

Desponts. Façade et Cloître de l'église Saint-Laurent de Fleurance avant 1772, discours prononcé le 26 mars 1894 par le docteur Desponts, membre de la Société historique de Gascogne. In-8⁰, 22 p. et 2 photogravures. Auch, imprim. Cocharaux. 1894.

Donghi, ing. Dan. La cittadella di Torino e il suo maschio restaurato e il nuovo giardino Pietro Micca (Società degli ingegneri e degli architetti in Torino). Torino, tip. lit. Camilla e Bertolero, 1894. 4⁰, fig., 16 p., con tre tavole.

Deperis, parrocco Paolo. Il Duomo di Parenzo ed i suoi mosaici. (Atti e memorie della società Istriana di archeologia e storia patria. Vol. X, fasc. 1—2, p. 191.)

Egger, C. Die Holzdecke der Kirche in Arosa. (Deutsches Maler-Journ., XVII, 2.)

Endres, J. A. Das Domportal in Regensburg. (Zeitschr. f. christl. Kunst, VII. Jahrg., 9. Heft.)

Enlart, Camille. Notes archéologiques sur les abbayes cisterciennes de Scandinavie; par M. C. E. In-8⁰, 16 p. avec fig. et 3 phototypies. Angers, imprimerie Burdin et Cᵉ. Paris, librairie Leroux, 1894. [Extr. du Bull. archéologique, année 1893.]

— Le style gothique et le déambulatoire de Morienval, à propos de deux articles de M. Anthyme Saint-Paul; par C. E. In-8⁰, 8 p. Nogent-le-Rotrou, imprimerie Daupeley-Gou-

verneur. 1894. [Extr. de la Bibliothèque de l'Ecole des chartes, t. 55. 1894.]

Enlart, Camille. Origines françaises de l'architecture gothique en Espagne et en Portugal. (L'ami des monuments, VIII, 1894, Nr. 43.)

— Origines françaises de l'architecture gothique en Italie; par C. E., archiviste paléographe. Ouvrage illustré de 34 planches hors texte et du 131 fig. d'après les dessins et photographies de l'auteur. In-8, XII, 335 p. Toulouse, imprimerie Chauvin et fils. Paris, lib. Thorin et fils. 1894. [Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 66.]

Franz, A. Rathhaus-Portale von Olmüz und Prossnitz. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, XX. Bd., Heft 2.)

Geymüller, Heinrich von. Die architektonische Entwicklung Michelozzos und sein Zusammenwirken mit Donatello. (Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen, XV. Bd., 4. Heft.)

Gotch, J. A. Architecture of the Renaissance in England. By W. Talbot Brown. 2 vols. Batsford. £ 8. 8 s.

Grandmaison, Charles de. Lettres de l'architecte Etienne Chevillard à Marguerite d'Autriche et à Louis Barangier, concernant les travaux de l'église de Brou. (Reunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 103.)

Groeschel, Julius. Die frühere Gestalt der Thürme des Bamberger Domes. (Centralblatt für Bauverwaltung, XIV. Jahrg., Nr. 38.)

Guillot. Le Souterrain de l'abbaye de Redon; par l'abbé G., vice-président de la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine. In-8⁰, 11 p. et planches. Rennes, imp. Simon et Ce. 1894. [Extr. des Mémoires de la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine, t. 33, 1894.]

Gurlitt, Cornelius. Protestantischer Kirchenbau. (Protestantische Kirchenzeitung für das evang. Deutschland, 1894, Nr. 24.)

Halm, Ph. Das alte Rathhaus in München. (Blätter für Archit. u. Kunsthandw., 1894, 5.)

Hammerl, B. Beiträge zur Geschichte des kleinen Zwettlhofes in der Schwertgasse. (Monatsbl. des Alterthums-Vereins zu Wien, 1894, 6.)

Hann, Prof. Dr. Frz. Die romanische Kirchenbaukunst in Kärnten. Progr. gr. 8⁰, 18 S. Klagenfurt (F. v. Kleinmayr). M. 1. —.

Hann, Fr. G. Die gothische Kirchenbaukunst in Kärnten. Gymnasial-Programm. Klagenfurt. 20 S. 8⁰. 1893.

— Kunstgeschichtliches und Geschichtliches über Schloss Stein bei Oberdrauburg. (Carinthia, I, 1894, 4.)

Harris, Thomas. Three Periods of English Architecture. Roy. 8 vo, 176 p. Batsford. 7/6.

Hughes, Harold. Valle Crucis Abbey. (Archæologia Cambrensis, 1894, July, p. 169.)

Jakob, Frz. Die Bauthätigkeit der ehemaligen Prämonstratenser-Abtei Allerheiligen auf dem Schwarzwald. (Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, N. F., Bd. 9, Heft 2.)

Ilg, Reg.-R. Dir. Dr. Alb. Portale von Wiener Profanbauten des XVII. und XVIII Jahrh. 60 Lichtdr. nach photograph. Aufnahmen. 2. u. 3. Serie. gr. Fol. 40 Taf. m. 18 S. Text. Wien, A. Schroll & Co. In Mappe à M. 20. —; kplt. M. 60. —.

Joseph, Baumstr. D. Die Parochialkirche in Berlin 1694 - 1894. Eine bau- u. kunsthistor. Studie auf Grund archival. Quellen. gr. 8⁰. VI, 176 S. mit 11 Holzschn. Berlin, Bibliograph. Bureau. M. 2. 50.

Jullien, R. P. Viaggio nella Siria settentrionale alle ruine cristiane dei secoli IV, V e VI: appunti. Traduzione tratta dalle Missioni cattoliche. Milano, tip. pont. s. Giuseppe, 1894. 8⁰, fig. (3), 114 p., con tavola. L. 1. 25.

Klemm, A. Die Unterhütte zu Konstanz, ihr Buch und ihre Zeichen. (Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, N. F., Bd. 9, Heft 2.)

Kossmann, Bernhard. Die Bauhäuser im Badischen Schwarzwald. (Zeitschrift f. Bauwesen, Jahrg. XLIV, S. 35 u. 165.)

Kupido, Fr. Bericht über den abgetragenen Stadt- u. Urthurm in Stadt-Liebau. (Notizenblatt 10, Beil. zum Centralbl. für die Mähr. Landwirthe, 1893.)

Lasteyrie, R. de. L'architecture gothique; par R. de L., membre de l'Institut. In-8⁰, 15 p. Caen, imp. Delesques. [Extr. du Bulletin monumental, année 1893.]

Lazzarini, Vittorio. Filippo Calendario, l'architetto della tradizione del palazzo ducale. (Nuovo Archivio Veneto, anno IV, t. VII, parte 2, p. 429.)

Lefèvre-Pontalis, Eugène. L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XIe et au XIIe siècle; par E. L.-P., ancien élève de l'Ecole des chartes. Première partie. In-4⁰, III, 169 p. et 17 planches. Paris, impr. Plon, Nourrit et Ce. 1894.

Luschin von Ebengreuth, Arnold. Das Admonter Hüttenbuch und die Regensburger Steinmetzordnung vom Jahre 1459. (Mittheil. der K. K. Central-Commiss., XX. Bd., Heft 3.)

Marionneau, Charles. Une nomination à l'ancienne académie royale d'architecture en 1767. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 468.)

Neuwirth, Joseph. Nachträge zur Entwicklungsgeschichte der Gothik in Böhmen. (Zeitschrift für Bauwesen, Jahrg. XLIV, S. 17.)

— Urkundliche Streiflichter zur Kennzeichnung der Gothik in Böhmen. (Zeitschrift für Bauw., Jahrg. XLIV, S. 521.)

Nölle, Georg. Ueber die kleine St. Lorenzkirche in Wriezen. Realprogymnas.-Programm. Wriezen. 4⁰. 1893. 8 S.

Palazzi, I, dei Gonzage a Sabbioneta e a Luzzara. (Arte ital. decor. e ind., III, 2.)

Paoletti, prof. Pietro. L'architettura e la scultura del rinascimento in Venezia: ricerche storico-artistiche. Parte I (Periodo di transizione). Venezia, Ongania-Naya edit. (tip. Emiliana), 1893. Fo. fig. XVIII, 100 p., con tavola.

Pietriboni, Ern. Templi ravennati. Padova, stat. tip. Prosperini, 1894. 8⁰, 7 p. [Dallo studio in elaborazione Impressioni storico-artistiche di Ravenna. — Per le nozze di Antonio Pellegrini con Adele Taboga.]

Pirckmayer, Friedrich. Hans Conrad Asper, Bildhauer und Baumeister. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, XX. Bd., Heft 3.)

Poggi, Cav. Vittorio. Il coro monumentale del Duomo di Savona. (Arte e Storia, 1894, Nr. 13.)

Prentice, A. N. Renaissance, Architecture and Ornament in Spain. Batsford. 50/.

Proportionskanon, Der, mittelalterlicher Bauten. (Archiv für christl. Kunst, 1894, Nr. 10.)

Romstorfer, Karl A. Die Kirchenbauten in der Bukowina. I. II. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, XX. Bd., Heft 2 u. 3.)

Rubbiani, Alf. La facciata dello Spirito Santo in Val d'Aposa (Bologna): opera del sec. XV, ristaurata l'anno 1893. Bologna, tip. Fava e Garagnani, 1894. 4⁰. 15 p., con tre tavole.

Rupin, Ernest. Acte de vandalisme dans la Corrèze. Démolition de l'église d'Ayen. (Revue de l'Art chrétien, 1894, t. V, livr. 5.)

Sacken, Dr. Ed. Frhr. v. Katechismus der Baustile oder Lehre der architektonischen Stilarten von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Nebst e. Erklärg. der im Werke vorkomm. Kunstausdrücke. 11. Aufl. 12⁰. XII, 196 S. m. 103 Abbildgn. Leipzig, J. J. Weber. M. 2. —.

Sammarini, ing. A. Il duomo di Carpi: memorie storico-artistiche. Modena, tip. della Società tipografica antica tip. Soliani, 1894. 8⁰. 185 p., con tre tavole.

Schultze, Viktor. Die Anfänge der klösterlichen Baukunst. (Christliches Kunstblatt, 36. Jahrg., 1894, Nr. 5.)

Tesorone, Giovanni. La città di Gubbio e i soffiti del palazzo Pamphyli. Pensieri sull' arte decorativa. (Nuova Antologia, anno XXIX, 3. serie, vol. 51, fasc. 11.)

Urbini, Prof. Giulio. La chiesa di S. Claudio. (Arte e Storia, 1894, Nr. 16.)

Verreyt, Ch. C. V. Alart Du Hamel of Du Hameel, bouwmeester en plaatsnijder. (Oud-Holland, XII, 1894, Afl. 1.)

Waldow. Die goldene Pforte am Dome zu Freiburg in Sachsen. (Deutsche Bauz. 1894, 27.)

Westropp, Thomas J. Churches with Round Towers in Northern Clare. (The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland, 1894, Mar., p. 25; June, p. 150.)

Willi, Dominicus. Baugeschichtliches über das Kloster Wettingen. (Cistercienser Chronik. 6. Jahrg. Nr. 62—64.)

Sculptur.

Anselmi, Anselmo. Nuovi documenti e nuove opere di Fra Mattia della Robbia, autore dell' Altare di Monte Cassiano. Lettera al Cav. Guido Carocci, direttore di Arte e Storia. (Nuova Rivista Misena, anno VII, N. 9—10.)

Ashbee, C. R. The preservation of the ancient buildings of Greater London and Essex. (Art Journal, 1894, May.)

Autorde, Nicolas. Collet, sculpteur à Montluçon (1660—1673). (Revue de l'art français ancien et moderne, 1894, p. 184.)

Babelon, Ernest. La gravure en pierres fines, camées et intailles; par E. B., conservateur du département des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale. In-8⁰, 320 p. avec grav. Paris, imprimerie et librairie May et Motteroz. 1894. [Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.]

Bach, Max. Der angebliche Ravensburger Bildschnitzer Friedrich Schramm. (Archiv für christl. Kunst, 1894, Nr. 8, 9.)

— Die Grabdenkmale und Todtenschilde des Münsters zu Ulm. (Württemb. Vierteljahrshefte für Landesgesch., N. F., II, 1, 2.)

Bartolini, Lorenzo. Lettera a Pietro Martire Rusconi Firenze, tip. di G. Carnesecchi e figli, 1894, 8⁰, 8 p. [Pubblicata da G. E. Saltini per le nozze Pianetti-Luchi.]

Beissel, St. Italienische Grabdenkmäler. (Stimmen aus Maria-Laach, 46. Jahrg., 4. u. 5. Heft.)

Bode, Wilhelm. Die Marmorbüste des Alesso di Luca Mini von Mino da Fiesole. Mit 1 Tafel in Lichtdruck u. 1 Textabbildg. (Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen, XV. Bd., 4. Heft.)

Boeheim, W. Der Grabstein des Pilgram Walther an der Pfarrkirche zu Retz. (Monatsbl. des Alterthums-Vereines zu Wien, 1894. 4.)

Bouillon-Landais. Marseille et le sculpteur bourguignon Alexandre Renaud, 1786—1806. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 1492.)

Bourdery. Note sur une statuette-applique de la Vierge en émail champlevé; par M. B. In-8⁰, 8 p. Angers, imp. Burdin et Cie. Paris, lib. Leroux. 1894. [Extr. du Bulletin archéologique, année 1893.]

Braquehaye, Ch. Les monuments funéraires érigés à Henri III dans l'église de Saint-Cloud. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 1165.)

Brykczynski, A. Description du retable de St.-Jean, oeuvre dite de Wit-Stwosz à l'église Saint-Florian, à Cracovie. (Revue de l'Art chrétien, 1894, t. V, livr. 5.)

Caix de Saint-Aymour, Vicomte de. Un bas-relief du XIe siècle provenant de l'église Saint-Rieul de Senlis. (Bulletin de la société de l'histoire de Paris, 21e année, 4—5 livr., 1894, p. 133.)

Calore, P. L. La ricomposizione delle porte di San Clemente a Casauria. (Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 3, S. 201.)

Casanova, Eug. La liberazione di Benvenuto Cellini dalle carceri di Castel s. Angelo. Firenze, tip. di Salvadore Landi, 1894. 8⁰, 2 p. [Estr. dalla Miscellanea fiorentina di erudizione e storia, vol. II, n⁰ 14.]

Catalogo della collezione di medaglie e monete dell' impero d'occidente del rag. Peroni Filippo. Codagno, tip. edit. A. G. Cairo, 1894. 8⁰, 64 p.

Dehaisnes, Mgr. C. Découverte d'un monument funéraire de l'époque romane à Bruay, près Valenciennes. (Revue de l'Art chrétien, 1894, t. V, livr. 4.)

Effmann, Wilh. Die Altarmensen in der Klosterkirche von Altenryf (Hauterive) i. d. Schweiz. (Zeitschrift für christliche Kunst, VII. Jahrg., 7. Heft.)

Erculei, R. La tomba di Fra Filippo Lippi a Spoleto. (Arte ital. decor. e ind., III, 2.)

Espérandieu. Note sur quelques sarcophages d'Arles. Note sur deux inscriptions du XVe siècle. 8⁰, 12 p. Paris, Leroux. [Extr. du Bull. archéol., 1893.]

Foucart, Paul. Adam Lottman. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 1200.)

Gnecchi, F. ed E. Guida numismatica universale, contenente 4792 indirizzi e cenni storico-statistici di collezioni pubbliche e private, di numismatici, di società e riviste numismatiche, di incisori di monete e medaglie e di negozianti di monete e libri di numismatica. Terza edizione. Milano, tip. L. F. Cogliati, 1894. 16⁰, 603 p. L. 8. —.

Gradmann. Eine Doucher'sche Originalsculptur in Neuenstein. (Württemberg. Vierteljahrsschrift für Landesgesch., N. F., II, 4.)

Grandin, Georges. Michel Ducastel, sculpteur de Laon. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 1088.)

Grimm, Herm. Leben Michelangelo's. 2 Bde. 7. Aufl. gr. 8⁰, VIII, 470 u. IV, 474 S. Berlin, Besser. M. 9. —, geb. M. 11. — u. 13. —.

Grisar, H. S. J. Kreuz und Kreuzigung auf der altchristlichen Thüre von S. Sabina in Rom. (Römische Quartalschrift, 1894, 1. u. 2. Heft.)

Guerlin, Robert. Notice biographique sur le sculpteur Jacques-Firmin Vimeux, d'Amiens.

(Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 1172.)

Helbig, Jules. Un contrat de l'an XVe et XXVe, pour la confection d'un retable d'autel. (Revue de l'Art chrétien, 1894, t. V, livr. 5.)

J. M. Adam Kraft's Stationen zu Nürnberg. (Christl. Kunstblatt, 36. Jahrg., 1894, Nr. 8.)

Ilg, A. Das Pestrelief in Perchtoldsdorf. (Monatsbl. des Alterthums-Vereines zu Wien, 1894, 4.)

Lechat, Henri. Documents nouveaux sur Clodion: Projet de monument à Condé et à Turenne. (Gazette des Beaux-Arts, 1894, Août.)

Lex, L. Le mausolée de Louis de Valois, duc d'Angoulême, dans l'église de la Guiche (Saône-et-Loire). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 950.)

Mádl, Karl B. Das Grabmal des heiligen Johannes von Nepomuk in Prag. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, XX. Bd., Heft 3.)

Marguillier, A. Un Maître oublié du XVe siècle: Michel Pacher. II. III. (Gazette des Beaux-Arts, 1894, Juin, Juillet.)

Marienstatue, Die frühgothische, von Judenburg. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1894, 5.)

Marquand, Allan. A Terracotta Sketch by Lorenzo Ghiberti. (American Journal of Archaeology, 1894, April-June, S. 206.)

Mazerolle, F. Joseph Charles Roëttiers. Documents relatifs au procès engagé entre ses héritiers. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1894, p. 117.)

— La famille des Roëttiers. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1894, p. 158.)

Molmenti, P. Gli stucchi del palazzo Albrizzi a Venezia. (Arte ital. decor. e ind., III, 3, 4.)

Monvert, Ch. Le tombeau de Franç. de La Sarraz et le mausolée de la collégiale de Neuchâtel. (Musée Neuchâtel, 1893, Nr. 12.)

Normand, Ch. Marie Leczinska, Madame de Pompadour et la statue de Louis XV. (L'Art, 1894, II, 1er juin.)

Posse, Reg.-R. Dr. Otto. Die Siegel der Wettiner u. der Landgrafen v. Thüringen. 2. Thl. Die Siegel der Wettiner v. 1324–1486 u. der Herzöge v. Sachsen-Wittenberg u. Kurfürsten v. Sachsen aus askan. Geschlecht, nebst einer Abhandlung üb. Heraldik u. Sphragistik der Wettiner. Nach den photograph. Aufnahmen des Herausgebers in Lichtdr. ausgeführt. f⁰, 18 Taf. mit X S. u. 74 Sp. Text. Leipzig, Giesecke & Devrient. In Mappe M. 40. —; cplt. M. 60. —.

Requin. Notes complémentaires sur la vie du sculpteur Jean-Ange Maucord (1676–1761). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 107.)

Reymond, Marcel. La sculpture florentine au XIVe et au XVe siècle. IV. (Gazette des Beaux-Arts, 1894, Mai.)

Rosa, U. Un altare della cattedrale di Susa. (Atti della società di archeologia e belle arti per la provincia di Torino. Vol. V, fasc. 6, 1894.)

Roserot, A. Jean-Baptiste Bouchardon, sculpteur et architecte à Chaumont en Bassigny (1667–1742). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 223.)

Rossi, G. B. de. Due vergini martiri storiche effigiate in forma di oranti in un epitaffio di Terni. (Römische Quartalschrift, 1894, 1. und 2. Heft.)

Rossi, Girolamo. Una ottavetto di Violante D'Oria Lomellini della zecca di Torriglia. (Arte e Storia, 1894, Nr. 9.)

Sacramentshäuschen in Steiermark. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1894, 5.)

Schlie, Friedrich. Die eherne Fünte von St. Marien zu Rostock. (Zeitschrift für christliche Kunst, VII. Jahrg., 5. Heft.)

Schmarsow, Aug. Meissener Bildwerke vom Ende des 13. Jahrhunderts. (Kleine Beiträge zur Geschichte von Docenten der Leipziger Hochschule. Leipzig 1894.)

Schnitzwerk, Spätgotisches: Tod der Maria in Solothurn. (St. Ursen-Kalender, 1894.)

Speiser, F. Les sculptures de l'église de Tavel. (Fribourg artistique, 1894, 2.)

Stein, Henri. Jean Louis Bouyer, graveur en bas-reliefs (1737). (Revue de l'art français ancien et moderne, 1894, p. 190.)

Supino, Cav. Igino Benvenuto. Il Pulpito di Giovanni Pisano nel Museo Civico di Pisa. (Arte e Storia, 1894, Nr. 14.)

Techtermann, M. de. Un St. Christophe. (Fribourg artistique, 1894, 2.)

Urbini, Prof. Giulio. La Tribuna di S. Maria Maggiore. (Arte e Storia, 1894, Nr. 10.)

Vöge, Dr. Wilh. Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blüthezeit französischer Plastik. gr. 8⁰, XXI, 376 S. mit 58 Abbildgn. u. 1 Lichtdr.-Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 14. —.

Wastler, Joseph. Die steierischen Steinätzer Michael Holzbecher und Andreas Peschku. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, XX. Bd., Heft 3.)

Wavre, W. Claude Boucherain, maître-graveur de la monnaie à Neuchâtel de 1509 à 1607. (Musée neuchâtelois, 1894, Nr. 5.)

Wormstall, Albert. Gothischer Schrank vom Jahre 1425. (Zeitschrift für christliche Kunst, VII. Jahrg., 8. Heft.)

Malerei.

Art Note Book for Northern Italy. By D. R. M. An Outline of the Origin and Progress of Painting and the Arts Generally. With a Short Account of the Schools and Painters of that District. 12mo, 116 p. Warrender (Wellington). Bemrose. 4/6.

Bach, M. Studien zur Geschichte der Ulmer Malerschule. II. Bartholomäus Zeitblom. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., V, 1894, Nr. 9, S. 201; Nr. 10, S. 235.)

Bayle, Gustave. Étude historique sur un tableau flamand (inédit) du XVe siècle, appartenant aux collections de M. Paul Arbaud, à Aix; par G. B. In-4⁰, 22 p. Avignon, imprimerie Chapelle.

Beck, Amtsrichter a. D. Ueber schwäbische (Ulmer) Miniatur-, insbesondere Brief- und Kartenmaler. (Archiv f. christl. Kunst, 1894, Nr. 5, 6, 7.)

Berenson, Bernhard. The Venetian Painters of the Renaissance, with an Index to their Works. Portrait. Cr. 8⁰, IX, 141 p. Putnam's Sons. 5/.

Berthier, J. J. Les miniatures des livres choraux d'Estavayer. (Fribourg artistique, 1894, 2.)

Bezemer, W. Ordonantien van het St. Lucasgilde te 's Hertogenbosch. (Oud-Holland, XII, 1894, Aflev. 2.)

Biadego, Giuseppe. Una famiglia di artisti (J. Giolfino). (Miscellanea di storia veneta, edita per cura della r. deputazione veneta di storia patria. Serie II, vol. 2, 1894.)

Braquehaye, Ch. Guillaume. Cureau, peintre de l'Hôtel de ville de Bordeaux (1622–1648). (Ré-

union des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 1141.)

— Les peintures de Pierre Mignard et d'Alphonse Dufresnoy à l'hôtel d'Épernon, à Paris. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 1158.)

Bredius, A. De schilder Balthasar van der Veen. (Oud-Holland, XII, 1894, Afl. 1.)

Buccolini, Prof. Tito. Da Foligno. — Le decorazioni d'un antica casa. (Arte e Storia, 1894, Nr. 11.)

Calzini, Egidio. In memoria di Giovanni Santi. (Nuova Rivista Misena, anno VII, Nr. 7—8.)

— Marco Palmezzano e le sue opere. (Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 3, S. 185; fasc. 4, S. 269.)

Campo Santo, Marchese. Fractio panis und andere Gemälde in Santa Priscilla. (Der Katholik, 3. Folge, Bd. IX, 1894, Juni.)

Casa, Una, del Cinquecento dipinta e un battitoio di porta in Feltre. (Arte ital. decor. e ind., III, 2.)

Castellani, Giuseppe. Di Taddeo e Federico Zuccari. (Nuova Rivista Misena, anno VII, Nr. 9—10.)

Centenario (Quarto) della nascita di Antonio Allegri detto il Correggio: numero unico (17 giugno 1894). 4° fig., 8 p. Parma, stab. tip. lit. Luigi Battei, 1894. Cent. 25.

Cerruti, C. Feste correggesche. Il riordinamento della R. Pinacoteca di Parma. Parma. L. 1. —.

Charvet, L. Les Sevin, peintres, dessinateurs et décorateurs. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 135.)

Cicco, Prof. Vittorio de. S. Mauro Forte. — Il quadro del Salvatore. (Arte e Storia, 1894, Nr. 13.)

Clément, Joseph. Les vitraux des églises bourbonnaises. Deux petits vitraux du XVIe siècle dans l'église de Gennetines (canton de Moulins est); par l'abbé J. C. In-8°, 8 p. avec gravures. Moulins, imp. Auclaire s. a. [Extr. du Bulletin-Revue de la Société d'emulation et des beaux-arts du Bourbonnais, décembre 1893.]

Correggio, Il, nei libri. Vol. elzevir, in carta a mano. Parma. L. 1. —.

Correggio, Il. Ricordo artistico del IV centenario dalla nascita di Antonio Allegri. Numero unico illustrato. Parma. L. —. 50.

Crull, F. Ein Wandgemälde aus der Kirche St. Jürgens zu Wismar. (Zeitschrift für christl. Kunst, VII. Jahrg., 6. Heft.)

Découverte de fresques à la chapelle des tisserands à Gand. (Revue de l'Art chrétien, 1894, t. V, livr. 5.)

Dehaisnes. Étude sur l'enluminure au seizième siècle dans le nord de la France et sur le miniaturiste Hubert Cailleau. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 121.)

Delaroff, Paul. Noch ein paar Worte über Tobias Verhaeght. (Kunstchronik, N. F., V, Nr. 28.)

Despierres, Mme G. Commande au dix-septième siècle d'un tableau représentant une Descente de croix. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 994.)

Dimier, Louis. Reynolds en Italie. III. (Gazette des Beaux-Arts, 1894, Juillet.)

Disselhoff, D. Jul. Albrecht Dürer, Luthers Freund und Mitstreiter. 2. Aufl. 8°. 28 Seiten mit Abbildungen und Bildnis. Kaiserswerth, Buchhandl. der Diakonissen-Anstalt. M. —. 15.

Dobbert, E. Zur Byzantinischen Frage. Die Wandgemälde in S. Angelo in Formis. Mit 34 Textabbildungen. (Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsammlungen, XV. Band, 3. u. 4. Heft.)

Dodgson, Campbell. Ein Studienblatt des Vittore Pisano zu dem Fresko in S. Anastasia zu Verona. Mit 1 Tafel in Lichtdruck. (Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen, XV. Band, 4. Heft.)

Durand-Gréville, E. L'Écusson de la Ronde de Nuit. (La Chronique des arts, 1894, Nr. 25.)

Fierens-Gavaert, Hippolyte. Albrecht Dürer au Musée du Louvre. (L'Art, 1894, III, 15 juillet.)

Firmenich-Richartz, E. Die Flügelgemälde des Essener Altares. (Zeitschrift f. christl. Kunst, VII. Jahrg., 8. Heft.)

Frederiks, J. G. Het Kabinet schilderijen van Petrus Scriverius. (Oud-Holland, XII, 1894, Aflev. 1.)

Frimmel, Dr. Th. v. Aus der Bruckenthal'schen Gemäldesammlung. (Siebenbürgisch-deutsches Tageblatt, Nr. 6369, 21. Nov. 1894.)

— Aus der Galerie des germanischen Nationalmuseums. (Anzeiger des germanischen Nationalmuseums, 1894, Nr. 3.)

Frizzoni, Gustavo. Capolavoro nuovamente illustrato: La Madonna della Scodella, del Correggio. (Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 4, S. 292.)

— Tre opere provenienti dall' antica scuola ferrarese nuovamente illustrate. (Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 3, S. 177.)

— Léonard de Vinci et la „Vierge aux Rochers“ (La Chronique des arts, 1894, Nr. 28.)

Gemäldesammlung, Die, des bischöflichen Diözesan-Museums in Rottenburg a. N. (Archiv für christl. Kunst, 1894, Nr. 10.)

Gianuizzi, Pietro. Lorenzo Lotto e le sue Opere nelle Marche. (Fine.) (Nuova Rivista Misena, anno VII, Nr. 5—6.)

— Una pala dipinta da Lorenzo Lotto per la cattedrale di Giovinazzo. (Arte e Storia, 1894, Nr. 12.)

Ginoux, Ch. Pierre Puget, peintre, sculpteur, architecte. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 652.)

Giron, Léon. Peintures murales et panneaux peints. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 716.)

Glasgemälde aus dem Kloster Heiligkreuzthal. (Der deutsche Herold, 1894, 4.)

Goldschmidt, Adolph. Der Meister des Todes Mariä. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., V, 1894, Nr. 9, S. 224.)

Granderath, Theod. Das neuentdeckte Wandgemälde in der Katakombe der hl. Priscilla zu Rom. (Stimmen aus Maria-Laach, 46. Jahrg., 6. Heft.)

Grandin, G. Les Lenain. (L'Art, 1894, III, 1er août.)

— Nicolas Bellot, peintre privilégié de Louis XIV et syndic de l'Académie de peinture et sculpture. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 1019.)

Gronau, Georg. Zorzon da Castelfranco, la sua origine la sua morte e tomba. (Nuovo Archivio Veneto, anno IV, t. VII, parte 2, p. 447.)

Gruyer, Gustave. Vittore Pisano. III. (Gazette des Beaux-Arts, 1894, Mai.)

Guerlin, Robert. Deux bréviaires manuscrits conservés au monastère des religieuses Clarisses, à Amiens. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 964.)

Guibert, Louis. Un mémoire d'enlumineur. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 604.)

Hann, F. G. Ueber bemalte Urkunden im Archive des kärntnerischen Geschichtsvereines zu Klagenfurt. (Carinthia, I, 1894, 3.)

Helbig, J. La mort et l'assomption de la Sainte Vierge dans l'art au moyen âge. André Beauneveu et Fra Giovanni de Fiesole. (Revue de l'Art chrétien, 1894, t. V, Livr. 5.)

His, Eduard. Holbeins Bergwerkzeichnung im Britischen Museum. Mit 1 Tafel in Lichtdruck. (Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen, XV. Bd., Heft. 3.)

Hofstede de Groot, C. Entlehnungen Rembrandts. Mit 1 Heliographie und 4 Textabbildungen. (Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen, XV. Bd., 3. Heft.)

Holmes, R. R. London by Canaletto. (Art Journal, 1894, May.)

Hymans, H. Notes sur quelques œuvres d'art conservées en Espagne. (Gazette des Beaux-Arts, 1894, Août.)

Jacquot, Albert. Notes sur Claude Dreuet, peintre et graveur lorrain (1588—1660) (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 763.)

Jadart, Henri. Les portraits rémois du musée de Reims. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 1107.)

Justi, C. Das Tizianbildnis der kgl. Galerie zu Cassel. Mit 1 Tafel in Heliographie. (Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsammlungen, XV. Bd., 3. Heft.)

Katalog der Ausstellung von Glasgemälden aus dem Nachlasse des Dichters Martin Usteri (1763—1827) auf Schloss Gröditzberg in Schlesien, zurückerworben im April 1894. Zürich, Druck von Ulrich & Co. im Berichthaus, 1894.

L., A. de. Les Pèlerins d'Emmaüs. (La Chronique des arts, 1894, M. 23. —.)

Lampel, J. Eine Georgs-Darstellung aus Herzogenburg. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, XX. Bd., Heft 2.)

Lanciarini, Vincenzo. Dei Fratelli Nardini e di altri pittori di S. Angelo in Vado. (Continuazione e fine.) (Nuova Rivista Misena, anno VII, Nr. 7—10.)

Lefort, L. Deux mosaïques chrétiennes du IVe siècle. 8°. 11 p. avec grav. Paris, Poussielgue. (Extr. de l'Enseignement chrétien du 16 avril 1894.)

Lhuillier, Th. Antoine Garnier de Fontainebleau, peintre et graveur ordinaire du Roi. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 747.)

Lionardo da Vinci. Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano riprodotto e pubblicato dalla R. Accademia dei Lincei. Milano. Fasc. 1° in-folio di p. 36 di testo e 40 tav. (I a XL), su carta manufacta. L. 37. 50.

Lochner v. Hüttenbach, Doc. Dr. Osc. Frhr. Ein neu aufgefundenes Gemälde Albrecht Dürer's. Der segnende Heiland. Kunstgeschichtliche Studie. Lex.-8°, 10 S. München, Berlin, H. Spamer in Komm. M. 1. —.

Luca, Marchese Gaetano de. Nicola Porta pittore di Molfetta. (Arte e Storia, 1894, Nr. 9.)

Ludovici, Ludovico. Di alcuni affreschi di Gianandrea da Caldarola a Palente (Camerino). (Nuova Rivista Misena, anno VII, Nr. 5—6.)

Mangeant, P. E. Antoine Étex, peintre, sculpteur et architecte, 1808—1888. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 1363.)

Mantz, Paul. J. M. Nattier. (Gaz. des B.-Arts, 1894, Août.)

Meier, F. J. Alte Decken- u. Wanddecorationen in Erichsen's Palais (jetzt Kreditforeningen) in Kopenhagen. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1894, 1.)

Moes, E. W. Een te weinig opgemerkte bron voor het leven van Pieter van Laer. (Oud-Holland, XII, 1894, Aflev. 2.)

Momméja, Jules. Ingres père. (Réun. des soc. des beaux-arts des départ., 1894, p. 306.)

Moureau, Adrien. Antonio Canal, dit le Canaletto. Gr. in-8°, 109 p. avec 49 gravures dans le texte et hors texte. Paris, impr. Moreau et Cie.; librairie de l'Art, 1894. fr. 4. —. [Les artistes célèbres.]

Müntz, E. Analectes artistiques (1). Recherches sur l'original d'un portrait du Titien (2). (La Chronique des Arts, 1894, Nr. 23.)

— Les plateaux d'accouchées et la peinture sur meubles du XIVe au XVIe siècles. (Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires, 2e fasc. 1894.)

Neuwirth, Jos. Rudolf II. als Dürer-Sammler. Altstädt. Gymnasial-Programm, Prag. 8°, 39 S., 1893.

Normand, Charles. Découverte de peinture à l'église de Notre-Dame d'Etampes. (L'ami des monuments, VIII, 1894, Nr. 45, p. 265.)

— Peintures inédites à Cluny (Saône-et-Loire). De la chapelle des moines. (Moyen-âge. — Renaissance.) (L'ami des monuments, VIII, 1894, Nr. 44.)

Olmedilla y Puig, Joaquín. Leonardo da Vinci, pintor y químico de los siglos XV y XVI. Conferencia dada en el Círculo de Bellas Artes la noche del 7 de Abril de 1894, por el Ilmo. Sr. Dr. D. J. O. y P., de la Real Academia de Medicina y C. de la Historia. En 4°, 33 p. Madrid. Enrique Jaramillo, impr. 1894. Libr. de M. Murillo. — 1 y 1. 25.

Parrocel, Pierre. Les Parrocel. Notes rectificatives ou complémentaires. (Réunion des soc. des beaux-arts des départ., 1894, p. 203.)

Pittore, Il, trecentista Pietro da Rimini nelle Marche. (Nuova Rivista Misena, anno VII, Nr. 5—6.)

Porée, l'abbé. Jean Nicolle, peintre (1614—1650). (Réunion des soc. des beaux-arts des départ., 1894, p. 579.)

Probst, Dr. Notiz über Isaac Kiening, Maler von Isny. (Arch. f. christl. Kunst, 1894, Nr. 9.)

Prost, Bernard. Un document sur Nattier. (Gazette des Beaux-Arts, 1894, Mai.)

R., A. Das angebliche Selbstporträt von Rubens von 1599. (Kunstchronik, N. F., V, Nr. 28.)

Roman, Joseph. Le triptyque des docteurs dans la cathédrale d'Embrun. (Réunion des soc. des beaux-arts des départ., 1894, p. 1403.)

Róndani, Alberto. Come visse il Correggio. (Nuova Antologia, anno XXIX, 3. serie. vol. 52, fasc. 13.)

Ronse, Alfred. Où Memlinc est-il né? (Annales de la soc. d'émulation pour l'étude de l'hist. et des antiquités de la Flandre. Sér. 5, livr. 2, année 1891, Bruges 1893, p. 111.)

Rosenberg, A. Peter Paul Rubens. II. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., V, 1894, Nr. 10, S. 225.)

Sant' Ambrogio, Diego. Grandioso dipinto a fresco di Bernardino de' Rossi. (Arch. storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 4, S. 315.)

Sant' Ambrogio, Diego. Una pittura di Bernardino De Rossi a Viganò Certosino. (Arte e Storia, 1894, Nr. 12.)

Schlie, Friedrich. Ein holländisches Regentenbild von Allart von Loeninga. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., V, 1894, Nr. 11, S. 262.)

Schweizer, P. Jos. Murers Bittschrift an den Zürcher Rath 1574. (Anz. f. schweizer. Alterthumskunde, 1894, Nr. 3.)

Scribe, L. Un tableau du XVIe siècle dans l'église de Lanthenay (Loir-et-Cher). (Réun. des soc. des beaux-arts des départ., 1894, p. 1182.)

Sordini, Cav. Giuseppe. Di un diploma e di un affresco esistenti nel Palazzo Arcivescovile di Spoleto. (Arte e Storia, 1894, Nr. 15, 16, 17.)

Stähelin, H. Ein Glasgemälde von Unter-Bussnang aus dem Jahre 1591. (Thurgauische Beiträge zur vaterl. Geschichte, 33. Heft.)

Stein, Henri. Le lieu de naissance de Quentin Warin. (Rev. de l'art franç. ancien et mod., 1894, p. 189.)

— Le tableau de la bataille de Lawfeld par Charles Parrocel. (Rev. de l'art franç. ancien et moderne, 1894, p. 191.)

Steinchen, Frdr. Raphaels seit 1508 verschollene, in St. Petersburg aufgefundene Madonna di Siena, die Geschichte ihrer allerersten und letzten Zeit, die Beweise ihrer Authenticität, die „St. Johannes-Idee“ bei Raphael u. Nachweisung nebst Berichtigung der bisher äusserst mangelhaften Beurtheilung des Kunstheros und Erklärung unverstandener Werke desselben. gr. 4⁰, III, 58 S. mit 33 Abbildgn. St. Petersburg, H. Schmitzdorff. M. 5. —.

Stiassny, Robert. Jörg Breu von Augsburg. II. (Zeitschrift f. christliche Kunst, VII. Jahrg., 4. Heft.)

Stückelberg, E. A. Die Wandgemälde im Beinhaus zu Ober-Aegeri. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 1894, Nr. 3.)

Stummel, Friedr. Alte Wandmalereien in der Heiligengeistkapelle zu Kempen a. Rh. (Zeitschrift f. christl. Kunst, VII. Jahrg., 5. Heft.)

Supino, Igino Benvenuto. Le opere minori di Benozzo Gozzoli a Pisa. (Arch. storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 4, S. 233.)

Sykora, Eduard. Zwei Bilder in der ehemaligen Jesuiten-Kirche zu Brünn. (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., XX. Bd., Heft 2.)

Ulmann, Hermann. Bilder u. Zeichnungen der Brüder Pollajuoli. Mit 1 Heliographie und 3 Textabbildungen. (Jahrb. der k. pr. Kunstsammlungen, XV. Bd., 4. Heft.)

Varnhagen. Herm. Ueber die Miniaturen in vier französischen Handschriften des 15. u. 16. Jahrhunderts auf den Bibliotheken in Erlangen, Maihingen und Berlin (zwei Horarien. — Fleur des Vertus — Petrarca). gr. 4⁰, 40 S. mit 1 Abbildung u. 24 Lichtdr. Erlangen, F. Junge. M. 10. —.

Venturi, A. Pittori della Corte ducale a Ferrara nella prima decade del secolo XVI. (Archivio stor. dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 4, S. 298.)

Verzeichniss von Photographien nach Werken der Malerei bis zum Anfang des XIX. Jahrh., nach kunstwissenschaftl. Gesichtspunkten geordnet, mit beigefügten Verkaufs-Preisen. 3. Lfg. gr. 8⁰. (S. 279—420.) — 4. Lfg. gr. 8⁰. (S. 421—562.) Berlin, Amsler & Ruthardt. à M. 10. —.

Veth, G. H. Aanteekeningen omtrent eenige dordrechtsche schilders. XXXV. Claes Snellaert. XXXVI. Abraham Susenier. XXXVII. Jan van Teylingen. XXXVIII. Arnoldus Verbuys. (Oud-Holland, XII, 1894, Afl. 2.)

Vetrate nella sagrestia di Santa Anastasia in Verona. (Arte ital. decor. e ind., III, 2.)

Voss, Georg. Die neu entdeckten Wandgemälde zu Dahlem. Mit 2 Textabbildungen. (Jahrb. der k. preuss. Kunstsamml., XV. Bd., 4. Heft.)

Weber, Ant. Albrecht Dürer. Sein Leben, Wirken und Glauben. 2. Aufl. gr. 8⁰, IV, 148 S. Regensburg, F. Pustet. M. 1. 20; geb. M. 1. 60.

Wilpert, Joseph. Wichtige Funde in der „Cappella Greca“. (Röm. Quartalschrift, 1894, 1. u. 2. Heft.)

Woermann. Ismael und Anton Raphael Mengs. VII. u. Schluss. (Zeitschr. f. bildende Kunst, N. F., V, 1894, Nr. 9, S. 208; Nr. 12, S. 285.)

Wurzbach, Alfred v. Josse van Cleve und der Meister vom Tode der Maria. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., V, 1894, Nr. 10, S. 247.)

Yriarte, Ch. Les Gonzague dans les fresques du Mantegna au Castello Vecchio de Mantoue. I. II. (Gaz. des B.-Arts, 1894, juillet—août.)

Graphische Künste.

Bourgeois, Armand. Les frères Varin, graveurs châlonnais; par A. B., membre de la Société des gens de lettres. In-8⁰, 25 p. Châlons-sur-Marne, impr. et libr. Martin frères, 1894.

Breuils. Notes sur un bréviaire du XIVe siècle ayant appartenu à l'abbaye Sainte-Croix de Bordeaux. 8⁰, 4 p. Paris, Leroux. (Extr. du Bull. du comité des travaux hist. et scientif. [Section d'hist. et de philol., année 1893.])

Bruinvis, G. W. Bladvulling. (Oud-Holland, XII, 1894, Alflev. 1.)

Byströn, J. Das Leben des heil. Alexius und das Leben des heil. Eustachius. Ein Krakauer Druck von 1529. (Anz. d. Akad. d. Wissensch. in Krakau, 1894, Mai.)

Canaletto-Mappe. 24 Ansichten v. Dresden, Pirna u. Königstein, nach C.'s Radiergn. in Lichtdr. m. Erläutergn. hrsg. v. Archiv. Dr. Otto Richter. gr. f⁰., 8 S. Text. Dresden, W. Baensch. In Mappe M. 18. —.

Clark, J. W. Libraries in the Mediæval and Renaissance Periods: The Bede Lecture Delivered June 13, 1894. Cr. 8⁰. Macmillan and Bowes (Cambridge). Macmillan. 2/6.

Claudin, A. Les origines de l'imprimerie à Auch. 18⁰, VI, 72 p. avec fig. Paris, Gauthier-Villars et fils. fr. 1. 50.

Denais, Joseph. Les anciennes planches gravées du Musée d'Angers. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 1034.)

Escudero y Perosso, F. Tipografía hispalense; anales bibliográficos de la cindad de Sevilla, desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo XVIII. 4⁰, XIX, 657 p. à dos columnas. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.

Forrer, R. Die Zeugdrucke der byzantinischen, romanischen, gothischen u. spätern Kunstepochen. 57 Taf., 132 Abbildgn. in Farben- u. Lichtdr., nebst Clichéabbildgn. im Text. gr. 4⁰, 44 S. Strassburg (Steinring 1), Selbstverlag. Geb. M. 75. —.

Gauthier, Jules et Roger **de Lurion.** Marques et Bibliothèques et Ex-libris franc-comtois, par J. G. et R. de L. In-8⁰, 79 p. et planches. Besançon, impr. Jacquin, 1894.

Green, Emanuel. The beginnings of lithography. (The Archæological Journal, 1894, June, p. 109.)

Heitz, Paul. Dietrich v. Bern (Sigenot). 14 Strassburger Orig.-Holzstöcke aus einer „allen Bibliographen völlig unbekannten Ausgabe“ des XVI. Jahrh. hrsg. gr. 4⁰, IV S. u. 6 Bl. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 1. 50.

Hende, E. van. Pierre Lorthior, graveur du Roi. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 1446.)

Jadart, Henri. Les bibliophiles rémois, leurs ex libris et fers de reliure, suivis de ceux de la Bibliothèque de Reims. In-8⁰ avec 70 grav. (Reims.) E. Lechevalier. fr. 10. —.

Könnecke, Dr. Gust. Hess. Buchdruckerbuch, enth. Nachweis aller bisher bekannt gewordenen Buchdruckereien des jetz. Reg.-Bez. Cassel u. des Kreises Biedenkopf. Im Auftrage des Marburger Geschichtsvereins bearb. u. hrsg. Mit Abbildgn. v. 96 Buchdruckerzeichen. gr. 8⁰, IV, 366, 174 u. Reg. XXIII S. Marburg, N. G. Elwert's Verl. Kart. M. 12. —; geb. M. 13. 50.

Kristeller, Paul. Books with Woodcuts printed at Pavia. (Bibliographica, Part III, p. 347.)

Lehrs, Max. Verzeichniss der Kupferstiche des Alart Du Hameel. (Oud-Holland, XII, 1894, Alfl. 1.)

— Vorlagen für Goldschmied-Gravirungen vom Meister E. S. (Zeitschrift f. christliche Kunst, VII. Jahrg., 8. Heft.)

Lévèque, Eugène. Iconographie des fables de La Fontaine, La Motte, Dorat, Florian, avec une étude sur l'iconographie antique; par E. L. In-8⁰, 230 p. y compris un album de 104 heliogravures de Boussod et Valadon tirées en sanguine. Paris, impr. Cerf; libr. Flammarion, 1893.

Marabini, Edm. Bayerische Papiergeschichte. Nach archival. Quellen verf. Thl. 1: Die Papiermühlen im Gebiet der weiland freien Reichsstadt Nürnberg. 8⁰, 147 S. m. 100 Abbildgn., 6 Taf. u. 1 Karte. Nürnberg, J. Ph. Raw. M. 4. 50.

Martineau, Russel. The Mainz Psalter of 1457. (Bibliographica, Part III, S. 308.)

Pollard, Alfred W. English Book Sales. 1676 to 1680. (Bibligraphica, Part III, p. 373.)

R—r. Ornamentstiche von Jacques Androuet Du Cerceau. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., X. Jahrg., 7. Heft.)

Rondot, Natalis. Cartes d'adresse et étiquettes à Lyon au XVIIe et au XVIIIe siècle. Lyon, impr. Mougin-Rusand, 1894. 8⁰, 42 S.

Schorbach, Karl. Seltene Drucke in Nachbildungen. Mit einleitend. Text. II: Dietrich von Bern (Sigenot). Heidelberg 1490). Mit vollständ. Bibliographie. 16 S. u. 43 S. in Fksm.-Dr. m. 1 Taf. 4⁰. Leipzig, M. Spirgatis. M. 15. —.

Schram, Biblioth. Conserv. Dr. Wilh. Verzeichniss mährischer Kupferstecher aus der Zeit vom J. 1480 bis zur Gegenwart. Auf Grund gedr. u. handschriftl. Quellen verf. [Aus: „Notizbl. d. hist.-stat. Section der k. k. mähr. Landwirtschafts-Gesellsch."] 8⁰, 40 S. Brünn, C. Winiker. M. —. 60.

Verreyt, Ch. C. V. Alart Du Hamel of Du Hameel, bouwmeester en plaatsnyder. (Oud-Holland, XII, 1894, Alfl. 1.)

Voullième, E. Die Incunabeln der Kgl. Universitäts-Bibliothek zu Bonn. Ein Beitrag zur Bücherkunde des 15. Jahrh. Mit einem Vorwort von C. Schaarschmidt. gr. 8⁰, VI, 262 S. Leipzig, Harassowitz. M. 11. —. [Centralblatt f. Bibliotheksw., Beiheft XIII.]

Warnecke, Frdr. Bücherzeichen (ex libris) des XV. und XVI. Jahrh. von Dürer, Burgmair, Beham, Virgil Solis, Jost Amman u. A. 2. Heft. (S. 9 u. 10 u. Taf. 21—40.) 4. Heft. (S. 13 u. 14 u. Taf. 61—80). 5. Heft. (S. 15 u. 16 m. 20 Taf.) 4⁰. Berlin, J. A. Stargardt. à M. 5. —. (Kplt. geb. M. 28. —.)

Kunstgewerbe.

A. M. Due mobili nel Museo artistico-municipale di Milano. (Arte ital. decor. e industr., 1894, 6.)

André, Edouard. Contrat pour la fabrication d'une cloche (1335); par M. E. A. In-8⁰. 7 p. Angers, imprimerie Burdin et Cie. Paris, librairie Leroux. 1894. [Extr. du Bulletin archéologique, année 1893.]

Ashbee, C. R. Cinque-cento Jewelry. (Art Journal, 1894, May.)

Barbier de Montault, X. La croix à main de la collection de Lastic. (Bulletin monumental, 1894, Nr. 2, S. 184.)

— Les pyxides émaillées de l'exposition rétrospective de Tulle en 1887; par X. B. de M., prélat de la maison de Sa Sainteté. In-8⁰, 10 p. Tulle, imprimerie Crauffon.

Battitoio di porta, Una, in Feltre. (Arte ital. decor. e ind., III, 2.)

Biais, Emile. Notes sur les faïences d'Angoulême et de Cognac (XVIIIe—XIXe siècle). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 283.)

— Notes sur un retable en terre émaillée (XVIe siècle). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 1137.)

Bösch, Hans. Ein märkischer Familienschmuck aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts. (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1894, Nr. 4.)

— Ein rheinisches Wandkästchen des 16. Jahrhunderts. (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1894, Nr. 3.)

Bookbindings and Rubbings of Bindings in the National Art Library South Kensington. Catalogue 2. 8⁰, sd., III, 329 p. Eyre and Spottiswoode. 1/6.

Bricqueville, Eug. de. La Harpe de Marie-Antoinette. (L'Art, 1894, II, 1er mai.)

— Les instruments de musique champêtres au XVIIe et au XVIIIe siècle. (L'Art, 1894, II, 1er juin.)

— L'iconographie instrumentale au Musée du Louvre. (L'Art, 1894, III, 1er juillet.)

Buschmeyer, Franz. Die Rathsfahne im Dome zu Erfurt. (Zeitschrift für christliche Kunst, VII. Jahrg., 7. Heft.)

Camera da letto rococò in un palazzo di Lucca e stoffe di manifattura lucchese. (Arte ital. decor. e industr., 1894, 6.)

Carocci, G. Un paliotto ed una pianeta del Secolo XVI nel Museo di S. Maria del Fiore in Firenze. (Arte ital. decor. e industr., 1894, 5.)

Champeaux, A. de. L'art décoratif dans le vieux Paris. XVI. (Gazette des Beaux-Arts, 1894, Juni.)

Diesbach, M. de. Porchères d'anciennes Abbayes fribourgeoises. (Fribourg artistique, 1894, 2.)

Dupuy, Ernest. Bernard Palissy (l'homme, l'artiste, le savant, l'écrivain); par E. D. In-18 jésus, 342 p. Poitiers, impr. Oudin et Cie. Paris, lib. Lecène, Oudin et Cie. [Nouvelle Bibliothèque littéraire.] 1894.

Effmann, W. Glocken der Marienkirche zu Rostock. II. (Zeitschrift für christl. Kunst, VII. Jahrg., 4. Heft.)

Erculei, R. Un soffitto nel palazzo Spada in Roma. (Arte ital. decor. e industr., 1894, 6.)

Farcy, L. de. A propos des anciennes tapisseries, conservées autrefois dans les églises

de Paris. (Revue de l'art chrétien, 1894, t. V, livr. 4.)

Forrer, R. Die Waffensammlung des Herrn Stadtrath Rich. Zschille in Grossenhain (Sachs.) 236 Tafeln in Lichtdr. m. Text v. R. F. Fol. 31 S. Berlin, Dr. R. Mertens & Cie. In 2 Halblederbänden. M. 160. —.

Frazer, W. Early Pavement Tiles in Ireland. Part II. — Tiles displaying Shamrocks and Fleurdelis. (The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland, 1894, June, p. 136.)

Frederiks, J. A. Oude ornamentprenten, eene bron voor de ontwikkeling der kunstnijverheid. Middelburg, J. C. & W. Altorffer. 18 Bl. 8° fl. —. 30.

Gauthier, Jules. L'œuvre des de Loisy, orfèvres-graveurs bisontins du XVIIe siècle. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 509.)

Graesse, anc. Dir. Dr. J. G. Th. Guide de l'amateur de porcelaines et de faïences (y compris grès et terres cuites). Collection complète des marques de porcelaines et de faïences connues jusqu'à présent. 8. éd. du Guide de l'amateur de porcelaines et de poteries, entièrement refondue et considérablement augmentée (contenant plus de 5200 marques) par F. Jaennicke. 8°. VI, 236 S. Dresden, G. Schönfeld. Geb. M. 8. —.

Groneman, H. J. H. De ijzeren kroon boven het graf d. Zutphensche Graven. (Oud-Holland, XII. 1894, Aflev. 2.)

Guiffrey, J. J. François Thomas Germain, sculpteur et orfèvre du roi; Documents inédits (1763 bis 1777). (L'Art, 1894, III, 15 juillet.)

Havard, Henry. Les arts de l'ameublement. La verrerie; par H. H., inspecteur des beaux-arts. Avec 130 illustrations par B. Mélin. In-8°, 221 p. Villefranche-de-Rouergue, imprim. Bardoux. Paris, lib. Delagrave. s. a.

Hildebrand, H. Kupferner Reliquienschrein aus Barlingbo in Gothland. (In schwed. Sprache.) (Kgl. Vitterh. hist. och Antiqv. Akad. Månadsblad 1891.)

— Mittelalterlicher Schmuck von Halland. (In schwed. Sprache.) (Kgl. Vitterh. hist. och Antiqv. Akad. Månadsblad 1891.)

Hooper, W. H. and **Phillips,** W. C. A Manual of Marks on Pottery and Porcelain. New ed. 16mo, 248 p. Macmillan. 4/6.

Horne, H. P. The Binding of Books: An Essay in the History of Gold-Tooled Bindings. (Books about Books.) Cr. 8°, 236 p. Paul, Trübner and Cie. 6/.

Kaufmann, Carl Maria. Ein altchristliches Palliolum des kgl. Museums zu Berlin. (Römische Quartalschrift, 1894, 3. u. 4. Heft.)

Kelch, Gothischer [aus Strassberg in Hohenzollern]. (Archiv für christl. Kunst, 1894, Nr. 7.)

Kothe, J. Ueber die Geschichte der Glockengiesserei in der Provinz Posen. (Zeitschr. der Gesellschaft für die Provinz Posen, VIII, 411.)

Lacher, K. Ueber Bemalung älterer Schmiedearbeiten. (Kunstbeitr. aus Steiermark, II, 1.)

Lafond, Paul. Tapisserie de l'église Saint-Vincent, à Rouen. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 1409.)

— Une famille d'ébénistes français: les Jacob. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 1331.)

Lava, B. Leggio in ferro e porta ferrata nella Cappella degli Scrovegni in Padova. (Arte ital. decor. e ind., III, 2.)

Lava, B. Ornamenti all' altare di S. Felice nella Basilica di S. Antonio in Padova. (Arte italiana decor. e industriale, 1894, 6.)

— Un armadio del Secolo XIV nella Cappella degli Scrovegni in Padova. (Arte ital. decor. e ind., III, 1.)

— Un graffito padovano del Secolo XV. (Arte ital. decor. e ind., 1894, 5.)

Leisching, J. Die älteste kunstgewerbliche Thätigkeit Wiens. (Blätter f. Kunstgewerbe, XXIII, 4.)

Leymarie, Camille. Les faïences limousines. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 1541.)

Mayer, Jul. Die markgräfliche Porzellanfabrik Bruckberg bei Ansbach. (Bayer. Gew.-Ztg., 1894, 7.)

Melani, A. Stoffa e ricami del rinascimento. (Arte ital. decor. e ind., III, 2.)

Menčik, Ferd. Die Prager Goldschmiedezunft. (Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, XXIV, 4.)

Monstranze, Die, von Maria Rain in Kärnten. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1894, 3.)

Montaillé. Le costume féminin dépuis l'époque gauloise jusqu'à nos jours. Tome 1 allant jusqu'à la fin du règne de Louis XVI. Dessins de Saint-Elme Gautier. In-8°. G. de Malherbe. fr. 5. —.

Moureau, Adrien. Les brodeurs du Roi au XVIIIe siècle. (L'art, 1894, II, 15 juin.)

Opere, Alcune, italiane d'arte industriale nei Musei stranieri. (Arte ital. decor. e ind., III, 3, 4.)

Ordnung der Gesellen des Drechsler-Handwerks zu Nürnberg vom J. 1701. (Bayer. Gew.-Ztg., 1894, 6.)

Ossbahr, C. A. Dav. Casp. Kohl, ein schwed. Stahlätzer im 16. Jahrhundert. (In schwed. Sprache.) (Meddel. fr. Svenska Slöjdför, 1891.)

Pabst, A. Ein zweites Exemplar des gräfl. Brühl'schen Schwanen-Services. (Kunstgew.-Blatt, N. F., V, 6.)

Paoli, G. de. Una cornice del secolo XVII e la piccola Galleria di Pordenone. (Arte ital. decor. e ind., III, 1.)

Pazaurek, Dr. Gust. E. Kunstschmiede- und Schlosserarbeiten des 13.—18. Jahrh. aus den Sammlungen des nordböhmischen Gewerbe-Museums in Reichenberg. Mit Text von G. E. P. Herausg. vom Curatorium des nordböhm. Gewerbe-Museums. 30 Lichtdr.-Taf. m. 125 Darstellungen. 5 S. Text. (= Ornamentale und kunstgewerbliche Sammelmappe. VI. Serie, gr. Fol. Leipzig, K. W. Hiersemann.)

Pérathon, Cyprien. Liste des marchands et maîtres tapissiers de l'ancienne manufacture d'Aubusson. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1894, p. 553.)

Pless, D. B. v. Ein alter mecklenburgischer Wappenbecher. (Der deutsche Herold, 1894, 7.)

Quarré-Reybourbon, L. Fêtes célébrées à Lille en 1729, d'après un manuscrit orné de soixante-six aquarelles. (Réunion des soc. des beaux-arts des départements, 1894, p. 443.)

Rée, P. J. Die Goldschmiede der deutschen Renaissance. (Bayer. Gew.-Ztg., 11, 12.)

Riegl, Alois. Das Rankenornament. (Mittheil. des k. k. österr. Museums, N. F., IX, 1894, Heft 5, S. 122; Heft 6, S. 149.)

Rios, R. A. de Los. Trofeos militares de la reconquista. Estudio acerca de las enseñas musulmanas del Real Monasterio de las Huel-

gas y de la Catedral de Toledo. Madrid. 4⁰. 209 p. 20 y 21 pes.

Savels, C. A. Hungertücher. (Zeitschrift für christl. Kunst, VII. Jahrg., 6. Heft.)

Schaller, R. de. Escalier d'honneur de l'Abbaye d'Hauterive. (Fribourg artist., 1894, 2.)

Schnütgen. Gesticktes Antipendium im Kölner Dom. (Zeitschrift f. christl. Kunst, VII. Jahrg., 6. Heft.)

Schwenke, Biblioth.-Dir. P. u. Prof. **K. Lange.** Die Silberbibliothek Herzog Albrechts von Preussen und seiner Gemahlin Anna Maria. Festgabe der kgl. und Universitäts-Bibliothek Königsberg i. Pr. zur 350jähr. Jubelfeier der Albertus-Universität. Mit 12 (Lichtdr.-)Tafeln und 8 Textillustr. gr. 4⁰. III, 42 S. Leipzig, K. W. Hiersemann. Geb. M. 25. —.

Simonetti, Giuseppe. L'arte dei fabbri in Pisa: statuto del secolo XIV, [edito a cura] del dott. G. S. Rocca S. Casciano, stab. tip. Cappelli, 1894. 8⁰. 76 p.

Soffitti, Altri, del Secolo XVI. (Arte ital. decor. e industr., 1894, 6.)

Stella, G. Alcune decorazioni dipinte ed intarsiate nel palazzo pubblico di Siena. (Arte ital. decor. e industr., 1894, 5.)

Thewalt, Karl. Flandrischer Schrank d. 15. Jahrhunderts. (Zeitschrift für christliche Kunst, VII. Jahrg., 4. Heft.)

Toifel, W. F. Geschichtliches über Modelstich und Modeldruck. (Tap.-Zeitg., 1894, 10.)

Tribuna, Una, del sec. XV, un Cassettone del sec. XVII ed un bicchiere del sec. XVIII. (Arte ital. decor. e ind., III, 3, 4.)

Warschauer, Ad. Die Posener Goldschmiedfamilie Kamym. (Zeitschr. der histor. Gesellschaft für die Provinz Posen, 9. Jahrg., 1. Heft.)

Woesen, J. L'horloge de la cathédrale de Lyon et sa restauration. (L'ami des monuments, VIII, 1894, Nr. 43.)

Topographie.

Album des monuments et de l'art ancien du midi de la France. 1re livraison. In-4⁰, p. 1 à 48. Toulouse, impr. et lib. Privat, 1893.

Atlas, Kunsthistorischer. Hrsg. von der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- u. histor. Denkmale unter der Leitung Sr. Exc. des Präs. Dr. Jos. Alex. Frhr. v. Helfert. X. Abth. 2. u. 3. Thl.: Sammlung von Abbildungen mittelalterlicher Grabdenkmale aus den Ländern der österreichisch-ungarischen Monarchie. Red. v. Dr. Karl Lind. (IV, IV u. S. 105–242.) f⁰. Wien, W. Braumüller in Comm. M. 14. —.

Baudenkmäler, Die, der Prov. Pommern. Hrsg. v. d. Gesellschaft für pommersche Geschichte und Alterthumskunde. III. Thl. 2. Bd. Heft 1: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Köslin. Bearb. von Reg.- u. Baurath Ludwig Böttger. 2. Bd. 7. Heft. Kreis Stolp. V, 112 S. mit Abbildgn. u. 11 Lichtdr. gr. 8⁰. Stettin, L. Saunier in Komm. M. 6. —.

Braunschweigs Baudenkmäler. (Hrsg. v. Verein v. Freunden d. Photographie in Braunschweig.) 2. Serie. Kurze Erläuterungen zu den photographischen Aufnahmen von Prof. Const. Uhde. gr. 8⁰. 40 Lichtdruck-Tafeln mit 11 S. Text. Braunschweig, B. Goeritz. — Bock & Co. In Mappe à M. 10. —.

Büttner-Pfänner zu Thal, Dr. Anhalts Bau- u. Kunstdenkmäler, nebst Wüstungen. Mit Illustrat. in Heliograv., Lichtdruck u. Phototyp. 4. Heft. gr. 8⁰. (S. 153—184 m. 4 Taf.). Dessau, R. Kahle. à M. 2. 50.

Clemen, Paul. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, im Auftrage des Provinzialverbandes hrsg. 3 Bd. Heft 1: Stadt und Kreis Düsseldorf. VI, 172 S. mit 77 Abbildungen u. 8 Taf. Lex.-8⁰. Düsseldorf, L. Schwann. M. 6. —; geb. M. 7. —.

F., G. Notizie concernenti oggetti d'arte, Musei e Gallerie del Regno, ricavate dal Bollettino ufficiale del Ministero della pubblica istruzione. (Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 4, S. 308.)

Gurlitt, Corn. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Hrsg. vom k. sächs. Alterthumsverein. 16. Heft: Amtshauptmannschaft Leipzig (Leipziger Land), bearbeitet von C. G. Lex.-8⁰, 156 S. mit Fig. und 14 Tafeln. Dresden. C. C. Meinhold & Söhne in Comm. M. 7. —.

Lutsch, Regierungsbaumeister, Hans. Verzeichniss der Kunstdenkmäler der Prov. Schlesien. Bd. IV: Die Kunstdenkmäler des Reg.-Bezirks Oppeln. 2. Hälfte. XVI u. S. 183—444. gr. 8⁰. Breslau, W. G. Korn. M. 3. 60.

Mülinen, Privatdoc. Dr. Wolfg. Frdr. v. Verzeichnis der Burgen, Schlösser und Ruinen im Canton Bern deutschen Teils. Im Auftrag des Bern. histor. Vereins hrsg. [Aus: „Berner-Heim".] 8⁰, 34 S. Bern, Exped. des Berner Tagblatt. M. —. 50.

Müller, Rudolph. Kunstdenkmale im Polzen- und Elbethale. I. (Mittheil. der k. k. Central-Commission, XX. Bd., Heft 2.)

— Die Kunst- und Bau-Denkmale der Salhausen im Elbethal. II. (Mittheil. der k. k. Central-Commission, XX. Bd., Heft 3. — Mittheil. des Vereins f. Geschichte der Deutschen in Böhmen, XXIV, 4.)

Peter, Schulr. Anton. Burgen und Schlösser im Herzogthum Schlesien. Neue Folge. 1. Lfg. gr. 8⁰, 64 S. Teschen, K. Prochaska. M. 1. 20.

Schelkewitch, S. Correspondance de Russie. (Gaz. des B.-Arts, 1894, August.)

Thiollier. Les monuments du Forez. (L'ami des monuments, VIII, 1894, Nr. 43.)

Antwerpen.
— **Hymans**, Henri. Correspondance de Belgique: Exposition universelle d'Anvers: Reconstitution de vieil Anvers. (Gaz. des Beaux-Arts, 1894, Juli.)

Asti.
— **Gabiani**, N. Intorno alla chiesa di s. Francesco in Asti. (Atti della soc. di archeol. e belle arti per la provincia di Torino, vol. V, fasc. 6, 1894.)

Avaugour.
— **Chardin**, P. Avaugour. Château et baronnie. (Bulletin monumental, 1894, Nr. 3, S. 217.)

Avignon.
— Oeuvres, Les, d'art dans les églises et chapelles d'Avignon. In-16⁰, IV, 82 p. Avignon, impr. et librairie Seguin, 1894.

Beauvais.
— A travers Beauvais. Notice historique, monuments religieux et civils, curiosités, plans et promenades, commerce et industrie, etc. In-18 jésus, 70 p. avec 8 vues dans le texte et plan. Beauvais, impr. professionnelle; lib. Prévot-Bussy, 1894. fr. —. 50.

Benevento.
— **Meomartini**, ing. Almerico. I monumenti e lo opere d'arte della città di Benevento: lavoro storico, artistico, critico. Disp. 14. 8⁰, fig., p. 363—392, con tavola. Benevento, tip. di Luigi De Martini e figlio, 1893. L. 1. 50. la dispensa.

Bèze.
— **Chabeuf,** H. Excursion à Bèze (Côte-d'Or). (Revue de l'art chrétien, 1894, t. V, livr. 5.)

Cambridge.
— **Soil,** E. J. Le Yorkshire et le Nord-Est de l'Angleterre. Excursion de la Gilde de St.-Thomas et de St.-Luc en 1893. IV. Cambridge. (Revue de l'art chrétien, 1894, t. V, livr. 4.)

Castelnuovo.
— **Carocci,** Guido. In Valdelsa. — II. Castelnuovo. (Arte e Storia, 1894, Nr. 15.)

Chambéry.
— Chambéry, ses monuments, ses environs. In-32⁰, 104 p. avec gravures et annonces. Chambéry, impr. et lib. Ménard. fr. —. 50.
— **Lurains de Montaur,** chevalier le. Guide du touriste. Chambéry et ses monuments; Aix-les-Bains et ses environs; par le chev. L. de M. Petit in-18⁰, 245 p. avec grav. et plan. Aix-les-Bains, impr. coopérative. Chambéry, lib. Lajoue, 1894. fr. 1. —.

Cori.
— **Pistilli,** G. B. Cenni storici sull' antica città di Cori e guida a' suoi monumenti. 8⁰, 27 p. Velletri, s. tip., 1894.

Dijon.
— **Chabeuf,** Henri. Dijon. Monuments et Souvenirs; par H. C., membre de l'Académie de Dijon. Ouvrage illustré de 140 photogravures par Chesnay. Livraisons 61 à 80. In-4⁰, p. 241 à 320 et pl. Dijon, impr. Jobard; lib. Damidot.

Eichstätt.
— **Schmitz,** W. Führer durch die Domkirche in Eichstätt. 12⁰, 32 S. Eichstätt, Ph. Brönner. M. — 30.

Grandecourt.
— **Bouillet,** A. L'église de Grandecourt (Haute-Saône); par M. l'abbé A. Bouillet, membre de la Société française d'archéologie. In-8⁰, 9 p. Caen, impr. et lib. Delesques, 1893. [Extr. du Compte rendu du cinquante-huitième congrès archéol. de France, tenu en 1891 à Besançon.]

Laron.
— **Guibert,** Louis. Laron: topographie, archéologie, histoire; par L. G. In-8⁰, 80 p. et plan. Limoges, impr. et libr. Ducourtieux, 1893.

Notre-Dame-du-Port.
— **Monteilhet,** Eugène. Guide illustré du touriste et du pèlerin à Notre-Dame-du-Port; par l'abbé E. M., vicaire à Notre-Dame-du-Port. In-18 jésus, 108 p. Clermont-Ferrand, impr. et libr. Bellet, 1894. fr. —. 75.

Paris.
— ABC de Paris. Guide complet illustré, contenant un magnifique plan de Paris et les vues de tous les monuments. In-16 carré, 16 p. Corbeil, impr. Crété. Paris, 1894, lib. Vermot. fr. —. 25.

Parma.
— **Pauluzzi,** sac. Fr. Il duomo di Parma e i suoi arcipreti: relazione, con documenti ed appendice sulle chiese secondarie, oratori e cappelle particolari. 8⁰, 47 p., con due tavole. Udine, tip. del Patronato, 1894.

Rennes.
— **Pacheu,** E. J. La Paroisse Saint-Hellier de Rennes; par E. J. P., membre de la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine. In-8⁰, 48 pag. Rennes, impr. Simon et Cie., 1894. [Extr. des Mém. de la Soc. archéolog. d'Ille-et-Vilaine. t. 33, 1894.]

Rom.
— **Pélade.** Rome. Histoire de ses monuments anciens et modernes; par P., ex-sous-officier de l'armée d'occupation. In-8⁰, 239 p. avec gravures. Saint-Dizier, impr. Saint-Aubin et Thévenot. Paris et Lyon, libr. Delhomme et Briguet.

Toulouse.
— **Manaut,** T. Monographie de la basilique Saint-Sernin de Toulouse; par S. M. Nouvelle édit., revue, augmentée et ornée de 3 photogravures. In-18⁰, 168 p. Toulouse, impr. Vialelle et Cie., 1894. fr. 1. —.

Treviso.
— **Barrera-Pezzi,** Cav. Carlo. La Loggia dei Cavalieri in Treviso. (Arte e Storia, 1894, Nr. 11.)

Turrita.
— **Loreti,** L. Antica chiesa parrocchiale di Turrita presso Montefalco: illustrazione storico-artistica. 8⁰, 17 p., con tavola. Città di Castello, stab. tip. S. Lapi, 1894.

Venedig.
— **Haarhaus,** Jul. R. Auf Goethe's Spuren im Süden. Reiseskizzen. 7. Venedig und venezianische Kunstwerke. (Wissensch. Beil. der Leipz. Ztg., 1894, Nr. 84.)

Venzone.
— **Baldissera,** V. Venzone e le sue opere d'arte. (Arte ital. decor. e ind., II, 3. 4.)

Vigo.
— **Toffoli,** D. Lucio. Un' opera d'arte a Vigo di Cadore. (Arte e Storia, 1894, Nr. 12.)

Sammlungen.

Lehner, H. Museographie über das Jahr 1893. 1. Schweiz, Westdeutschland und Holland. (Westdeutsche Zeitschr., XIII. Jahrg., 3. Heft.)

Pérot, Francis. Visite aux musées municipal. et départemental. de Moulins; par F. P. Moulins, impr. Auclaire. 1894.

Ubisch, E. v. Bemerkungen über die Aufstellung von Sammlungsgegenständen kunstgewerblicher Art. (Kunstgewerbeblatt, N. F., V, 9.)

Ajaccio.
— **Stein,** Henri. Le Musée d'Ajaccio. (Réun. des soc. des beaux-arts des départem., 1894, p. 1187.)

Basel.
— **Stückelberg,** E. A. Das historische Museum in Basel. (Neue Zürcher-Zeitung, Abendblatt 27. April.)
— **Wackernagel,** Rudolf. Ueber Alterthümer-Sammlungen. Festrede, gehalten bei der Eröffnung des historischen Museums in Basel am 21. April 1894. Basel, Buchdruckerei Wackernagel, 1894.

Berlin.
— Berichte, Amtliche, aus den Königl. Kunstsammlungen, 15. Jahrgang. Nr. 3: I. Königl. Museen. 1. Jan. bis 31. März 1894. (Erschien am 1. Juli 1894.) [Zum Jahrbuch, Bd. 15, gehörig.] — Nr. 4: I. Königl. Museen. 1. April bis 30. Juni 1894. (Erschien am 1. Oct. 1894.) [Zum Jahrbuch, Bd. 15, gehörig.]
— **S. L.** Neue Erwerbungen des Königl. Kunstgewerbemus. in Berlin. (Sprechsaal, 1894, 19.)

Bern.
— **Stammler,** Jakob. Der Domschatz von Lausanne und seine Ueberreste. Zugleich eine Untersuchung über den älteren Bestand des historischen Museums in Bern. Bern, Commission von Nydegger und Baumgart, 1894.

Bonn.
— Bericht über die Verwaltung des Provinzial-Museums zu Bonn vom 1. April 1893 bis 31. März 1894. (Korrespondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine, 1894, 42. Bd., Nr. 7.)

Brügge.
— Musée de l'hôpital Saint-Jean de Bruges. 1re Sér., pl. 1—10. Braun à Dornach. fl. 180. —.

Chicago.
— Art Institute, The, of Chicago. Annual Report of the Trustees, for the Year ending June 5, 1894. 8⁰, 101 S. Chicago, 1894.

Draguignan.
— **Gubert,** Joseph. A travers le musée de Draguignan. In-8⁰, 23 p. Draguignan, imp. Latil.

Faenza.
— **Argnani,** Prof. Federigo. Breve cenno sulla Pinacoteca e sul Museo Civico di Faenza. (Arte e Storia, 1894, Nr. 10.)

Florenz.
— Sale, Le nuove, per la Galleria degli Uffizj. (Arte e Storia, 1894, Nr. 15, S. 120.)

Halle.
— **Schmidt,** Jul. Mittheilungen aus d. Provinzial-Museum der Prov. Sachsen zu Halle a. d. Saale vom Director desselben Dr. J. S. 1. Heft. gr. 8⁰, III, 59 S. m. 68 Abbildgn. Halle, O. Hendel. M. 1. —.

Hamburg.
— Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1893. 8⁰, 60 S. Hamburg, 1894.

Klagenfurt.
— Katalog, Neuer, für das historische Museum und die Monumentenhalle des Rudolfinums in Klagenfurt. Hrsg. vom Geschichtsverein f. d. J. 1894. 12⁰, 83 S. Klagenfurt (A. Raunecker). M. —. 60.

Krakau.
— **Mycielski,** J. Die Bildergalerie des Czartoryski'schen Museums in Krakau. 51 S. Krakau, Poln. Verl.-Ges. fl. —. 60. [In poln. Spr.]

Lille.
— **Nicolle,** Marcel. La collection Ozenfant au Musée de Lille. (Revue de l'Art chrétien, 1894, t. V, livr. 5.)

London.
— Exhibition of Early Italian Art from 1300 to 1550. — The New Gallery, Regent Street. 8⁰, VIII, 180 S. (London), 1893/4.

Mâcon.
— **Lex,** Léonce. Les Musées de Mâcon. (L'ami des monuments, VIII, 1894, Nr. 45, p. 283.)

Madrid.
— **Hauser y Menet.** Museo del Prado; reproducción en fototipia de sus primeros cuadros, por H. y M. Entregas 1 á 6. En 4⁰. Cada entrega, que consta de 5 láminas. — 3 pesetas en Madrid y 3. 25 en provincias. [La colección constará de 24 entregas.]

Manchester.
— **Cundall,** H. M. Manchester City art Gallery. (Art Journal, 1894, Febr.)

München.
— **Destouches,** Archivar Ernst v. Geschichte des historischen Museums u. der Maillinger Sammlung der Stadt München. gr. 8⁰, 123 S. mit 13 Abbildungen. München, J. Lindauer. M. 2. —.

— **Frimmel,** Th. v. Die Galerie Schubart in München. (Zeitschr. für bildende Kunst, N. F., V, 1894, Nr. 9, S. 215.)

— **Schmidt,** Wilh. Das Vermächtniss des Grafen Schack an das Münchener Kupferstichcabinet. (Allgemeine Zeitung, Beilage Nr. 179.)

— Wettbewerb um ein neues National-Museum in München. (Centralblatt der Bauverwaltung, Jahrg. XIV, Nr. 24.)

Paris.
— **Benedite,** Léonce. Le Musée du Luxembourg; par L. B., conservateur du musée national du Luxembourg. Livraisons 1, 2. In-4⁰, p. 1 à 16, avec grav. et 10 pl. hors texte. Paris, imp. Schmidt; lib. L. Baschet. [L'ouvrage complet en 12 livraisons f. 18. —, chaque livraison f. 1. 50.

Paris.
— **Lafenestre,** Georges, and **Richtenberger,** Eugène. The National Museum of the Louvre. Trans. by Prof. B. H. Gausseron. With 100 Illustrats. 8vo, XVI, 384 p. Dean.

— **Maindron,** Maurice. Les Collections d'armes du Musée d'Artillerie. III. (Gaz. des Beaux-Arts, 1894, Mai.)

Parma.
— **Ceruti,** Cirillo. Il riordinamento della r. pinacoteca di Parma: considerazioni (Feste corregesche). 8⁰, (11), 58 p. Parma, tip. casa edit. Luigi Battei, 1894. L. 1. —.

Pavia.
— Museo civico di storia patria in Pavia: statuto e regolamento pel prestito dei libri a domicilio. 16⁰, 16 p. Pavia, stab. tip. succ. Bizzoni, 1894.

Prag.
— Museum, Kunstgewerbliches, der Handels- und Gewerbekammer in Prag. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX. Jahrg., 8. Heft.)

Rom.
— **Ulmann,** Hermann. Führer durch Römische Gemäldesammlungen. (Zeitschr. für bildende Kunst, N. F., V, 1894, Nr. 11, S. 270.)

Soissons.
— **Collet,** Emile. Catalogue des peintures du musée de Soissons; par E. C., conservateur du musée. In-16⁰, XVIII, 141 p. Soissons, imp. du Soissonnais.

Stockholm.
— Erwerbungen des Histor. Museums und Münzcabinets. (In schwed. Sprache.) (Kgl. Vitterh. hist. och Antiqv. Akad. Månadsbl. 1891.)

Sydney.
— National Art Gallery of New South Wales. (Art Journal, 1894, May.)

Trier.
— Bericht über die Verwaltung des Provinzial-Museums zu Trier vom 1. April 1893 bis 31. März 1894. (Korrespondenzbl. des Gesammtvereins der deutsch. Geschichts- u. Alterthumsvereine, 1894, 42. Bd., Nr. 8.)

— Fürsorge, Die, des Staates für die Erhaltung von Denkmälern der Vergangenheit. (Korrespondenzbl. des Gesammtvereins d. deutsch. Geschichts- u. Alterthumsvereine, 1894, 42. Bd., Nr. 8.)

Venedig.
— Doni, depositi, acquisti del museo civico e raccolta Correr di Venezia nel 1893. 8⁰, 46 p. Venezia, tip. Emiliana, 1894.

Versailles.
— Musée de Versailles. (La chronique des arts, 1894, Nr. 27.)

Vicenza.
— **Lampertico,** Fed., senatore, e **Tretti,** Orazio, sindaco. Raccolta Fantoni nel museo civico di Vicenza: parole pronunziate nel ricevimento ed inaugurazione, 20 settembre 1893. 8⁰, 7 p. Venezia, stab. tip. G. Draghi, 1894.

Wien.
— **Schaeffer,** A. Kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien. 3. Lfg. Wien, Löwy. M. 15. —.

Wiener-Neustadt.
— **Ilg,** A. Das Museum des Neuklosters. (Monatsblätter des Alterthums-Vereins zu Wien, 1894, 5.)

Ausstellungen. Versammlungen.

B. Die Ausstellungsfluth. (Mittheil. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., IX, 1894, Heft 6, S. 145.)

Brüssel.
— Catalogue de l'exposition de dentelles anciennes. (Annuaire 1894 de la Soc. d'Archéol. de Bruxelles.)
— Congrès scientifique des catholiques à Bruxelles. (Revue de l'art chrétien, 1894, t. V, livr. 5.)

Innsbruck.
— **Atz,** Karl. Die kunsthistorische Abtheilung in der I. Tyroler Landesausstellung im Sommer 1893. (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., XX. Bd., Heft 2.)
— **Semper,** H. Die historische Abtheilung der Tiroler Landesausstellung von 1893. (Oesterr.-ungarische Revue, XVI, 2.)

Köln.
— Kongress, Kunsthistorischer, in Köln 1894. (Kunstchronik, N. F., V, Nr. 31, 33. — Korrespondenzblatt d. Westdeutschen Zeitschrift, XIII. Jahrg., Nr. 8.)

Königsberg.
— **Czihak,** E. v. Die kirchliche Kunst auf der Ausstellung von Geräthen und Gefässen aus Edelmetall zu Königsberg, 1894. (Zeitschr. f. christl. Kunst, VII. Jahrg., 5. Heft.)

London.
— **Ffoulkes,** Constance Jocelyn. L'art ferrarais à Londres. (L'Art, 1894, III, 1er juillet.)
— — Le esposizioni d'arte italiana a Londra. (Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 3, S. 153; fasc. 4, S. 248.)
— **Richter,** J. P. Die Ferraresische Ausstellung in London. (Kunstchronik, N. F., V, Nr. 31.)
— — Italian pictures in the New Gallery and Burlington house. (Art Journal, 1894, Febr.)
— **Venturi,** Adolfo. Una mostra artistica a Londra (nel „Burlington Fine Arts Club".) (Nuova Antologia, anno XXIX, 3. serie, vol. 52, fasc. 14.)

Paris.
— **Champier,** V. Le prochain Congrès des Arts décoratifs. (Rev. des Arts décor., 1894, janv.)
— **Thorel,** Jean. L'exposition de Marie-Antoinette et son temps. (Gaz. des B.-Arts, 1894. juin.)
— **Marsy,** Le comte de. L'archéologie monumentale à l'Exposition des Champs-Élysées, en 1894. (Bulletin monumental, 1894, Nr. 3, S. 277.)

Spalato.
— Kongress, Der erste allgemeine, für christliche Archäologie. (Christl. Kunstbl., 36. Jahrg., 1894, Nr. 6.)

Wien.
— Congress-Ausstellung, Wiener, im Oesterr. Museum. (Mittheil. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, 1894, Heft 5, S. 117.)
— **Ritter,** William. Correspondance d'Autriche: L'exposition internationale des beaux-arts et l'exposition des arts graphiques à Vienne. (Gaz. des B.-Arts, 1894, juin.)

Zürich.
— **Angst,** H. Die Glasgemälde-Ausstellung im Fraumünster-Kreuzgang in Zürich. (Zürcher Post, 1894, Nr. 134, 135, 137 u. 138.)

Versteigerungen.

Amsterdam.
— Estampes et dessins anciens. — Collections de feu M. — P. F. Van Hoorn, J. J. de Vries, A. de Roever. Vente ... 13—14 nov. 1894, sous la direction de Frederik Muller & Cie. Amsterdam. 8⁰, 96 S. 1060 Nrn.

Amsterdam.
— Tableaux anciens et antiquités, provenant des successions de M. J. H. Teixeira de Mattos à Amsterdam, Madᵉ P. J. C. Kruger-Vermeulen à Oudenbosch, M. A. de Roever à Amsterdam, M. J. J. de Vries, Docteur en droit, Maison Parkler, Twello. Vente ... 6—7 nov. 1894 à l'Hôtel „De Brakke Grond" sous la direction de MM. Frederik Muller & Cie. à Amsterdam. 8⁰, 89 S. 1079 Nrn.

Berlin.
— Katalog der Gemälde-Galerie des Herrn Pedro Añés-Barcelona. Oeffentliche Versteigerung den 1. Mai 1894 durch Rudolph Lepke. Berlin. (Auctions-Katalog Nr. 946.) 8⁰, 43 S. 176 Nrn.
— Katalog der Privatsammlung des verstorbenen Herrn Hofantiquars J. A. Lewy-Berlin. Oeffentliche Versteigerung: den 6. Nov. 1894 durch Rudolph Lepke. (Katalog Nr. 968.) 4⁰, 15 S. 123 Nrn.
— Katalog einer sehr werthvollen Sammlung von Aquarellen u. Handzeichnungen bedeutender Künstler unseres Jahrhunderts, sowie berühmter Meister des 15. bis 18. Jahrhunderts. Versteigerung zu Berlin (47. Kunst-Auction von Amsler & Ruthardt) den 25. Juni (1894). 8⁰, 104 S. 1198 Nrn.
— Katalog von werthvollen Kupferstichen, Radirungen, Schabkunstblättern, seltenen französischen und englischen Farbendrucken etc. Versteigerung den 12. Oct. 1894 in Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin. (Auct.-Katalog Nr. 962.)
— Katalog sehr werthvoller Schabkunst- und Linienstiche, Farben- u Rothdrucke berühmter Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts. Versteigerung zu Berlin (48. Kupferstich-Auction von Amsler & Ruthardt) den 27. Nov. (1894). 8⁰, 129 S. 1846 Nrn.

Brüssel.
— Catalogue de l'importante collection de tableaux anciens et modernes de diverses écoles, dépendant de la succession de feu M. le doct. Manouvrier ... Vente ... Bruxelles ... 5—24 nov. 1894 ... sous la direction de J. Fievez, Expert. 8⁰, 108 S. 1272 Nrn.

Dresden.
— Auctions-Katalog der Sammlung des Herrn Amand Erichsohn, bestehend aus seltenen Gruppen, Figuren, Thieren, Gefässen ... welche den 12. Nov. 1894 in Dresden durch Bruno Salomon zur Versteigerung gelangen. 8⁰, 41 S. 772 Nrn.
— Auctions-Katalog. Sammlung des Herrn Oberstabsarzt Dr. Friedrich in Dresden. II. Theil, umfassend die Münzen und Medaillen von Städten ... Auction den 23. Oct. 1894 unter Leitung des Experten Bruno Salomon, Galeriestrasse 9, I, Dresden. 8⁰, 104 S. 2624 Nrn.

Köln.
— Katalog der ... Gemälde-Galerie aus dem Nachlass der Frau Wwe. Francisca von Clavé-Bouhaben zu Köln (ehemals Zanoli'sche Sammlung) nebst kleineren Nachlässen ... Versteigerung zu Köln den 4. u. 5. Juni 1894 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. Du Mont-Schauberg, 1894, 4⁰, 52 S. 329 Nrn.
— Katalog der Gemälde-Galerie des Herrn Friedrich Krupp jr., Rentier zu Bonn. Gemälde aller Schulen des XV.—XIX. Jahrhunderts. Versteigerung zu Köln den 29. u. 30. Oct. 1894 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. Du Mont-Schauberg, 1894. 4⁰, 59 S. 415 Nrn.

Köln.

— Katalog der Gemälde-Sammlung des Museums Christian Hammer in Stockholm. II. Theil. Versteigerung zu Köln den 5. u. 6. Oct. 1894 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. DuMont-Schauberg, 1894. 4⁰, 39 S. 309 Nrn.

— Katalog der Kunst-Sammlung des Museums Christian Hammer in Stockholm. Serie V. Töpfereien, Fayencen, Porzellane ... Versteigerung zu Köln den 8.—12. Oct. 1894 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. DuMont-Schauberg, 1894. 4⁰. 89 S. 1493 Nrn.

— Katalog der Kunst-Sammlungen des verstorbenen Herrn Advocat C. Guillon in Roermond, Maler Christian Ludwig Bokelmann in Berlin etc. Orientalische Porzellane u. Delfter Fayencen, etc. Versteigerung zu Köln den 12.—18. Dec. 1894 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. DuMont-Schauberg. 4⁰, 92 S. 1591 Nrn.

— Katalog der Sammlungen alter und moderner Kunstsachen, Pretiosen, Möbel und Einrichtungs-Gegenstände aus dem Nachlass der Ehren-Stiftsdame Emilie von Waldenburg zu Potsdam ... Versteigerung zu Berlin den 22. Nov. 1894 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. DuMont-Schauberg, 1894. 4⁰, 91 S. 1511 Nrn.

— Katalog der Waffen-Sammlung des Herrn Jules Kapp, Rentner zu Unteralting. Versteigerung zu Köln den 10. u. 11. Dec. 1894 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. DuMont-Schauberg, 1894. 4⁰, 48 S. 588 Nrn.

— Katalog vorzüglicher Gemälde aus dem Nachlasse der Herren Prof. Chr. L. Bokelmann, Berlin, Advocat C. Guillon, Roermond, etc. Gemälde neuerer u. älterer Meister ... Versteigerung zu Köln den 19. u. 20. Dec. 1894 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. DuMont-Schauberg, 1894. 4⁰, 42 S. 431 Nrn.

— Kunst-Sammlung, Die, aus dem Nachlasse der Frau Wwe. Francisca von Clavé-Bouhaben, geb. Cioline Zanoli zu Köln, nebst kleineren Nachlässen (Alexander von Horn u. a.). Porzellane, Fayencen etc. Versteigerung zu Köln den 6.—8. Juni 1894 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. DuMont-Schauberg, 1894. 4⁰, 59 S. 691 Nrn.

La Haye.

— Catalogue de portraits et d'estampes historiques et topographiques. Vente à La Haye du 26 au 28 avril 1894 à la librairie W. P. van Stockum & fils, Buitenhof 36. La Haye, 1894. 8⁰, 119 S. 1044 Nrn.

Leipzig.

— Zeitalter, Das, Napoleon I. Umfassende Sammlung von Schlachten-Bildern und -Plänen, Karten, Porträts, Caricaturen etc. in Einzelblättern. Kunst-Antiqariat v. Alwin Zschiesche Nachf. (Georg Müller) in Leipzig, Windmühlenstrasse 42. Leipzig 1895. 8⁰, 44 S. 1050 Nrn.

— Verzeichniss einer Sammlung seltener Kupferstiche Wenzel Hollar's. Vorräthig bei Karl W. Hiersemann, Leipzig. Königsstrasse 2, 1895. 8⁰, 14 S. 122 Nrn.

London.

— **Richter,** J. P. Die Auktion der Sammlung Eastlake in London. (Kunstchronik, N. F., V., Nr. 29.)

München.

— Antiquarischer Katalog Nr. 6 von L. Werner-München, Residenzstrasse 17. Inhalt: Kunstlitteratur. 32 S. 686 Nrn.

Paris.

— Catalogue de livres d'art et d'archéologie, dessins, estampes, provenant de la Collection de M. Edmond Guillaume. Vente du 7 déc. 1894, Hôtel Drouot, Paris (1894). 8⁰, 28 S. 193 Nrn.

— Collection de feu M. Josse. (La Chronique des arts, 1894, Nr. 23.)

— Collection de M. de G... — Estampes. (La Chronique des arts, 1894, Nr. 25.)

— Collection Spitzer. (L'ami des monuments, VIII, 1894, Nr. 41, p. 206.)

— **Noel,** G. Chez Christie et à l'Hôtel Drouot. (L'Art, 1894, II, 15 juin; III, 1er août.)

— Succession de M. Lavalard. (La Chronique des arts, 1894, Nr. 25.)

Rom.

— Catalogue de la riche collection d'armes du moyen-âge et de la renaissance et de rares objets d'art anciens et modernes, appartenant à la liquidation du patrimoine de M. le Baron M. A. Lazzaroni, dont la vente aux enchères publiques aura lieu à Rome ... 10—20 déc. 1894 ... sous la direction de M. Dominique Corvisieri. Rome 1894. 4⁰, 107 S. 859 Nrn.

— Catalogue des objets d'art antiques, du moyen âge et de la renaissance, appartenant à S. E. le duc di Verdura et des objets provenant de l'héritage des princes Borghese et d'un autre collectionneur (Maison de ventes D. Corvisieri). Rome, impr. edit. Romana, 1894. 4⁰, 126 p. con otto tavole.

Nekrologe.

Madrazo, Federico. (La Chronique des Arts, 1894, Nr. 23.)

Palustre, Léon. (C. N.: L'ami des monuments, VIII, 1894, Nr. 45, p. 299.)

Ridolfi, Michele. (Mazzarosa, A.: Monumento in memoria di Michele Ridolfi: Arte e Storia, 1894, Nr. 10.)

Rossi, Giovanni Battista de. (Jahrb. des K. D. archäol. Instituts, Bd. IX, Heft 3, S. 149. — Mittheil. des K. D. archäol. Inst., röm. Abth., Bd. IX, fasc. 2. 3, S. 252. — d. W.: Römische Quartalschrift, 1894, 3. u. 4. Heft.)

Besprechungen.

Alexandre, Arsène. Histoire populaire de la peinture. Paris, 1894. (Baudrillart, André: Bulletin critique, 1894, Nr. 9, p. 174.)

Arte italiana decorativa e industriale. (H—e: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, 1894, Heft 5, S. 135.)

Aufleger, O. und K. **Trautman.** Die kgl. Hofkirche zu Fürstenfeld. München 1894. (Fs.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX. Jahrg., 8. Heft.)

Barr Ferree. The Chronology of the Cathedral churches of France. New-York 1894. (Raoul Rosières: Revue critique, 1894, Nr. 35—36, p. 110.)

Beissel, Stephan. Vatikanische Miniaturen. Freiburg i. B. 1893. (Bethe, E.: Deutsche Litteraturzeitung, 1894, Nr. 25. — N—nn.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, 1894, Heft 5, S. 139. — Weizsäcker, H.: Liter. Rundschau für das kathol. Deutschland, XX. 1894, Nr. 6, Sp. 196.)

Berenson, Bernhard. The Venetian Painters of the Renaissance. (Lee, Vernon: The Academy, 1894, Nr. 1159.)

Bigazzi, Pasq. Aug. Firenze e contorni. Firenze 1893. (G. de B.: Revue des questions historiques, 1894, 1er octobre, p. 662.)

Birkler, Max. Die Kirchen in Obermarchthal. Stuttgart 1893. (Neuwirth, Joseph: Oesterreichisches Litteraturblatt, III. Jahrg., 1894, Nr. 17, Sp. 527.)

Böttger, G. sen. Die Innenräume der königl. alten Residenz in München. 1. Lief. München 1894. (Neuwirth, Joseph: Oesterr. Litteraturblatt, III. Jahrg., 1894, Nr. 16, Sp. 497.)

Bonanni, Teodoro. Della Zecca e monete Aquilane. Aquila 1893. (Archivio storico per le province Napoletane, anno XIX, fasc. 1, p. 195.)

Borzelli, A. Battistello Caracciolo pittore e i Deputati del Tesoro di S. Gennaro. Napoli 1893. (B. C.: Archivio storico per le province Napoletane, anno XIX, fasc. 1, p. 199.)

Brett, Edwin. A Pictorial and Descriptive Record of the Origin and Developement of Arms and Armour. London 1893. (Bœheim, Wendelin: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, 1894, Heft 5, S. 137.)

Brinckmann, Justus. Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Hamburg 1894. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, VII. Jahrg., 6. Heft.)

Claretta, Gaudenzio. I Reali di Savoia munifici fautori delle Arti. Torino 1893. (Fontana, Paolo: Archivio storico italiano, serie V, t. XIII, 1894, p. 441. — Arte e storia, 1894, Nr. 17.)

Clemen, Paul. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Bd. 2. (Wiedemann, A.: Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Heft 95, S. 236.)

— Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Düsseldorf. Düsseldorf 1894. (Korrespondenzblatt d. Westdeutschen Zeitschrift, XIII. Jahrg., Nr. 7.)

Collection Spitzer, La. T. VI. Paris 1893. (Mély, F. de: Revue de l'Art chrétien, 1894, t. V, livr. 5.)

Coutan. Description de l'église N.-D. du Bourg-Dun. Rouen 1894. (Bulletin monumental, 1891, Nr. 2, S. 207.)

Crespellani, Arsenio. Medaglie estensi ed austro-estensi. Modena 1893. (Sforza, Giovanni: Archivio storico italiano, serie V, t. XIII, 1894, p. 445. — Rinaudo, C.: Rivista storica italiana, anno XI, fasc. 2, p. 301.)

Dacheux, L. L'empreinte humaine de Schlestadt. L'église de Ste Foix, son saint sépulcre et ses tombes. Strasbourg. (L. C.: Revue de l'Art chrétien, 1894, t. V, livr. 4.)

Dehio, G. Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gothischer Bauproportionen. Stuttgart 1894. (Schneider, Friedr.: Literar. Rundschau für das kathol. Deutschland, XX, 1894, Nr. 8, Sp. 258. — L., C. v.: Kunstchronik, N. F., V, Nr. 32. — H.: Zeitschr. f. christl. Kunst, VII. Jahrg., 5. Heft.)

Dehio, G. und G. von **Bezold.** Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Lfg. 1–6. Stuttgart 1884—94. (Schnütgen: Zeitschrift für christl. Kunst, VII. Jahrg., 5. Heft.)

Dietrichson, L. und H. **Munthe.** Die Holzbaukunst Norwegens. Berlin 1893. (L., C. v.: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., V, 1894, Nr. 11, S. 265. — Lutsch, Hans: Centralblatt der Bauverwaltung, XIV. Jahrg., Nr. 28.)

Dœring, Oskar. Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin. Wien 1894. (Fs.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, 1894, Heft 6, S. 156. — H. W.: Liter. Centralblatt, 1894, Nr. 19.)

Domanig, Karl. Die deutsche Privatmedaille der älteren Zeit. (Pfeiffer, Adolf: Oesterr. Litteraturbl., III. Jahrg., 1894, Nr. 10, Sp. 306.)

Ehrenberg, Herm. Geschichte der Kunst im Gebiete der Provinz Posen. Berlin 1893. (H. W.: Liter. Centralbl., 1894, Nr. 30.)

Engelhard, R. Die St. Cyriakuskirche zu Duderstadt. Hildesheim 1894. (D.: Zeitschrift für christl. Kunst, VII. Jahrg., 5. Heft.)

Fabriczy, Cornelio de. Il codice dell'Anonimo Gaddiano. Estratto dall' Archivio storico italiano. 1893. (X.: Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 3, S. 220.)

Festbuch zur Eröffnung des Historischen Museums. Basel 1894. (Hürbin, Jos.: Liter. Rundschau für das kathol. Deutschland, XX, 1894, Nr. 10, Sp. 319.)

Fleury, Rohault de. Les Saints de la Messe et leurs monuments. Fasc. I. Paris 1893. (X. B. de M.: Revue de l'Art chrétien, 1894, t. V, livr. 4.)

Fondation Eugène Piot. T. I. Paris 1894. (Molinier, Emile: L'Art, 1894, III, 1er juillet.)

Forchheimer, Philipp und Josef **Strzygowski.** Die byzantinischen Wasserbehälter von Konstantinopel. Wien 1893. (Frey, C.: Deutsche Litteraturzeitung, 1894, Nr. 32. — V. S.: Liter. Centralblatt, 1894, Nr. 23.)

Forrer, R. Die Zeugdrucke. Strassburg 1894. (Anzeiger des germanischen Nationalmuseums, 1894, Nr. 4.)

Forrer, Rob. und Gust. A. **Müller.** Kreuz und Kreuzigung Christi in ihrer Kunstentwickelung. Bühl 1894. (H. W.: Liter. Centralblatt, 1894, Nr. 34. — Anzeiger des german. Nationalmuseums, 1894, Nr. 4.)

Franceschini, Pietro. L'oratorio di San Michele in Orto in Firenze. Firenze 1892. (Fabriczy, C. de: Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 3, S. 223.)

Frantz, Erich. Geschichte der christl. Malerei. II. Freiburg 1894. (σ: Zeitschrift f. christl. Kunst, VII. Jahrg., 9. Heft.)

Frizzoni, Gustavo. La Galleria Morelli in Bergamo. Bergamo 1892. (Nicholson, C.: The Academy, 1894, Nr. 1148.)

Garnier, Edouard. Dictionnaire de la céramique. (B.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, 1894, Heft 6, S. 158.)

Gœler von Ravensburg, Friedr. Freih. Grundriss der Kunstgeschichte. Berlin 1894. (Christl. Kunstblatt, 36. Jahrg., 1894, Nr. 8.)

Griggs, W. and R. R. **Holmes.** Specimens of royal fine and historical Bookbinding. London 1893. (Fs.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX. Jahrg., 8. Heft.)

Grosse, Ernst. Die Anfänge der Kunst. Freiburg i. B., 1894. (Dessoir, Max: Deutsche Litteraturzeitung, 1899, Nr. 21.)

Guggenheim, M. Il palazzo dei rettori di Belluno. Venetia 1894. (Centelli, A.: Nuovo Archivio Veneto, anno IV, t. VII, parte 2, p. 475.)

Hændcke, Berthold. Die Pannerträger der dreizehn alten Ortschaften nach den Holzschnitten Urs Graf's. Aarau 1893. (J. S.: Literar. Centralblatt, 1894, Nr. 32.)

Hændcke, Berth. u. Aug. **Müller.** Das Münster in Bern. (Neuwirth, Joseph: Oesterreichisches Litteraturblatt, III. Jahrg., Nr. 10, Sp. 304.)

Harnack, Otto. Die klassische Aesthetik der Deutschen. Leipzig 1892. (Kühnemann, Eugen: Deutsche Litteraturzeitung, 1894, Nr. 32.)

Hasak, M., Landbauinsp. Die Predigtkirche im Mittelalter. Berlin 1893. (Bm.: Liter. Centralblatt, 1894, Nr. 31.)

Heitz, Paul. Originalabdruck von Formschneiderarbeiten d. XVI. u. XVII. Jahrhunderts. Strassburg 1894. (O. v. H.: Liter. Centralbl., 1894, Nr. 35.)

Helmken, Frz. Theod. Der Dom zu Köln. Köln, 1894. (Archiv für christl. Kunst, 1894, Nr. 9.)

Hildebrand, Ad. Das Problem der Form. Strassburg 1893. (Knrd. Lnge.: Liter. Centralbl., 1894, Nr. 20.)

Hofstede de Groot, Cornelis. Sammlg. Schubart. München. (Frimmel, Th. v.: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., V, 1894, Nr. 9, S. 215.)

Holtzinger, Heinrich. Giovanni Santi. Federigo di Montefeltro duca di Urbino. Cronaca. Stuttgart 1894. (Frey, Carl: Deutsche Litteraturzeitung, 1894, Nr. 18.)

Jænicke, Fr. Kurze Anleitung zur Tempera- und Pastelltechnik. Stuttgart 1893. (M—t.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX. Jahrg., 7. Heft.)

Ilg, Albert. Das Palais Kinsky auf der Freiung in Wien. Wien 1894. (Fs.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, 1894, Heft 6, S. 158.)

Italia, L', artistica e industriale, revue mensuelle. (Peraté, A.: La Chronique des arts, 1894, Nr. 25.)

Kirsch, J. P. Die christlichen Kultusgebäude im Alterthum. Köln 1893. (Archiv für christl. Kunst, 1894, Nr. 6, S. 56.)

Koch, F. E. Entwicklungsgeschichte der Baukunst. Güstrow 1893. (Arch. f. christl. Kunst, 1894, Nr. 3, S. 24.)

Kötschau, Karl. Bartel Beham u. der Meister von Mösskirch. Strassburg 1893. (Probst, Dr.: Archiv für christl. Kunst, 1894, Nr. 3, S. 23.)

Kondakow, N. Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails. (Schnütgen: Zeitschr. für christl. Kunst, VII. Jahrg., 4. Heft.)

Kraus, F. X. Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis. Berlin 1893. (Schneider, Friedr.: Liter. Rundschau für das kathol. Deutschland, XX, 1894, Nr. 7, Sp. 227.)

Kristeller, Paul. Die italienischen Buchdrucker- und Verlegerzeichen. Strassburg 1893. (Venturi, A.: Archivio storico dell'arte, anno VII, 1894, fasc. 3, S. 218.)

Lange, K. und F. **Fuhse.** Dürer's handschriftlicher Nachlass. (Neuwirth: Euphorion, Bd I, Heft 1. — Conway, W. M.: The Academy, 1894, Nr. 1165.)

Lasteyrie, R. de. L'architecture gothique. (L. C.: Revue de l'Art chrétien, 1894. t. V, livr. 5.)

Lehfeldt, P. Luthers Verhältniss zu Kunst und Künstlern. Berlin 1892. (Archiv für christl. Kunst, 1894, Nr. 4, S. 35. — Kawerau, G.: Theolog. Literaturzeitung, 1894, Nr. 3, Sp. 80.).

Leitschuh, Franz Friedrich. Geschichte der Karolingischen Malerei. Berlin 1894. (Kraus, F. X.: Liter. Rundschau für das kath. Deutschland, XX, 1894, Nr. 9, Sp. 294.)

Lemonnier, Henry. L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin. Paris 1893. (G. B. de P.: Revue des questions historiques, 1894, 1er octobre, p. 652.)

Lermolieff, Iwan. Kunstkritische Studien. Die Galerie zu Berlin. Leipzig 1893. (Nicholson, C.: The Academy, 1894, Nr. 1148.)

Ludwig, Heinrich. Die Technik der Oelmalerei. Leipzig 1893. (Gussow: Beilage zur Allgem. Zeitung, 1894, Nr. 115.)

Maze-Sencier, Alph. Le livre des collectionneurs. Paris 1885. (Rousselot, P.: Bulletin critique, 1894, Nr. 13, p. 252.)

„Meister des Amsterdamer Kabinetts." Veröffentlichung der Internationalen Chalcograph. Gesellschaft für 1893—94. (f—: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., V, 1894, Nr. 10, S. 246.)

Merlo's, Joh. Jac., Neu bearbeitete u. erweiterte Nachrichten aus dem Leben cölnischer Künstler, hrsg. von Ed. Firmenich-Richartz. Düsseldorf. (Helbig, J.: Revue de l'Art chrétien, 1894, t. V, livr. 5.)

Meyer, Alfred Gotthold. Lombardische Denkmäler des 14. Jahrhunderts. Stuttgart 1893. (H. S.: Liter. Centralblatt, 1894, Nr. 27.)

— Studien zur Geschichte der plastischen Darstellungsformen. I. Leipzig 1894. (H. W.: Liter. Centralbl., 1894, Nr. 23.)

Meyer-Schwartau, Wilhelm. Der Dom zu Speyer. Berlin 1893. (Heimann, F. C.: Zeitschrift für christl. Kunst, VII. Jahrg., 4. Heft.)

Molmenti, P. Carpaccio. Venezia 1893. (Fontana, Paolo: Archivio storico italiano, serie V, t. XIII, 1894, p. 173.)

Moureau, Adrien. Antonio Canal. (Monkhouse, Cosmo: The Academy, 1894, Nr. 1162.)

Müntz, Eug. La mosaïque chrétienne pendant les premiers siècles. Paris 1893. (Ficker, Gerhard: Theolog. Literaturzeitung, 1894, Nr. 5, Sp. 139.)

Muther, Richard. Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert. (Lier, H. A.: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., V, 1894, Nr. 9, S. 219.)

Noak, Ferdinand. Die Geburt Christi in der bildenden Kunst. Darmstadt 1894. (Schneider, Friedr.: Literar. Rundschau für das kathol. Deutschland, XX, 1894, Nr. 8, Sp. 259. — V. S.: Liter. Centralbl., 1894, Nr. 22.)

Oldenburg, Wilhelm, Träsniderimönster i Allmogestil hemtade ur Nordiska Museet i Stockholm. (M—t.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, 1894, Heft 6, S. 159.)

Pansa, Giovanni. Silvestro di Sulmona detto l'Ariscola scultore architetto del sec. XV. Lanciano, 1894. (N. F.: Archivio storico per le province Napoletane, anno XIX, fasc. 1, p. 201.)

Pit, A. Les origines de l'art hollandais. Paris 1894. (L. C.: Revue de l'Art chrétien, 1894, t. V, livr. 4.)

Pollard, Alfred W. Books about Books. London 1893. (P. K.: Archivio storico dell' arte, anno VII, 1894, fasc. 4, S. 307.)

Rahn, J. R. I monumenti artistici del medio evo nel Cantone Ticino. Bellinzona 1894. (Simona, G.: Bollettino storico della Svizzera italiana, XVI, Nr. 1—2.)

Reber, F. v. Kurfürst Maximilian I. von Bayern als Gemäldesammler. München 1892. (Neuwirth, Joseph: Oesterreich. Litteraturblatt, III. Jahrg., 1894, Nr. 11, Sp. 339.)

Reynolds, Sir Joshua. Zur Aesthetik u. Technik der bildenden Künste. Akademische Reden. Uebersetzt von Ed. Leisching. Leipzig 1893. (Knrd. Lnge.: Lit. Centralbl., 1894, Nr. 29.)

Riegl, Alois. Stilfragen. Berlin 1893. (Frey, Carl: Deutsche Litteraturzeitung, 1894, Nr. 27.)

Riehl, Berthold. Die bayerische Kleinplastik der frühromanischen Periode. München und Leipzig 1894. (R.: Zeitschrift f. christl. Kunst, VII. Jahrg., 5. Heft.)

Rody, H. Oestrich und seine Pfarrkirche. Oestrich 1894. (R.: Zeitschrift für christl. Kunst, VII. Jahrg., 9. Heft.)

Roger-Milès, L. Le moyen-âge: architecture, peinture, sculpture. (L. C.: Revue de l'Art chrétien, 1894, t. V, livr. 4.)

— La renaissance: architecture, peinture, sculpture. (L. C.: Revue de l'Art chrétien, 1894, t. V, livr. 4.)

Scheffers, O. Proportionen in der bildenden Kunst. Stade, o. J. (Knrd. Lnge.: Liter. Centralbl., 1894, Nr. 30. — Fuchs, A.: Oesterr. Litteraturbl., III. Jahrg., 1894, Nr. 16, Sp. 498.)

Schlosser, Julius von. Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst. Wien 1892. (Kraus, F. X.: Liter. Rundschau für das kath. Deutschland, XX, 1894, Nr. 9, Sp. 294.)

Schmarsow, August. Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Leipzig 1894. (Fs.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, 1894, Heft 5, S. 136.)

Schultz, Alwin. Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger. 2. Aufl. Leipzig 1889. (Kraus, F. X.: Liter. Rundschau für das kath. Deutschland, XX, 1894, Nr. 1, Sp. 19.)

— Deutsches Leben im XIV. u. XV. Jahrhundert. Leipzig 1892. (Kraus, F. X.: Literar. Rundschau für das kathol. Deutschland, XX, 1894, Nr. 1, Sp. 19.)

Seelmann, W. Die Todtentänze des Mittelalters. Norden und Leipzig, 1893. (Bolte, J.: Deut. Litteraturztg., 1894, Nr. 28.)

Seemann, Theod. Lehrbuch der vervielfältigenden Künste im Umriss. Dresden, 1894. (G. Weizsäcker: Christl. Kunstblatt, 36. Jahrg., 1894, Nr. 8.)

Specht, F. A. Die Frauenkirche in München. München, 1894. (Schneider, Friedr.: Literar. Rundschau f. d. kathol. Deutschland, XX, 1894, Nr. 7, Sp. 228. — P.: Zeitschrift f. christliche Kunst, VII. Jahrg., 5. Heft.)

Térey, Gabriel von. Die Handzeichnungen des Hans Baldung gen. Grien. Strassburg, 1894. (M. K. F.: Liter. Rundschau f. d. katholische Deutschland, XX, 1894, Nr. 5, Sp. 165.)

— Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien. Strassburg, 1894. (M. K. F.: Liter. Rundschau f. d. kath. Deutschland, XX, 1894, Nr. 5, Sp. 165.)

Tesorone, Giovanni. L'antico pavimento delle logge di Raffaello in Vaticano. (X. B. de M.: Revue de l'Art chrétien, 1894, t. V, livr. 5.)

Tremblaye, C. de la. Solesmes. Les sculptures de l'église abbatiale. Solesmes 1892. (L. C.: Revue de l'Art chrétien, 1894, t. V, livr. 4.)

Ulmann, Herm. Sandro Botticelli, München, o. J. (H. W.: Liter. Centralblatt, 1894, Nr. 25. — Hewlett, Maurice: The Academy, 1894, Nr. 1164.)

Volkmann, Ludwig. Bildliche Darstellungen zu Dante's Divina Commedia. Leipzig, 1892. (Fabriczy, C. de: Archivio storico dell' arte, anno XII, 1894, fasc. 3, S. 225.)

Waal, A. de. Archäologische Ehrengabe der röm. Quartalschrift zu de Rossi's 70. Geburtstage. (Ficker: Gött. gel. Anz., 5.)

Warburg, A. Sandro Botticelli's „Geburt der Venus" und „Frühling". Hamburg-Leipzig, 1893. (Neuwirth, Joseph: Oesterr. Litteraturblatt, III. Jahrg., 1894, Nr. 12, Sp. 368.)

Wauters, A. J. Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling. Bruxelles, 1893. (B. P.: La Chronique des Arts, 1894, Nr. 24.)

Weber, Anton. Albrecht Dürer. Regensburg, 1894. (Lochner v. Hüttenbach, Oscar Freiherr: Liter. Rundschau f. das kathol. Deutschland, XX. 1894, Nr. 6, Sp. 200. — S.: Zeitschrift f. christliche Kunst, VII. Jahrg, 5. Heft.)

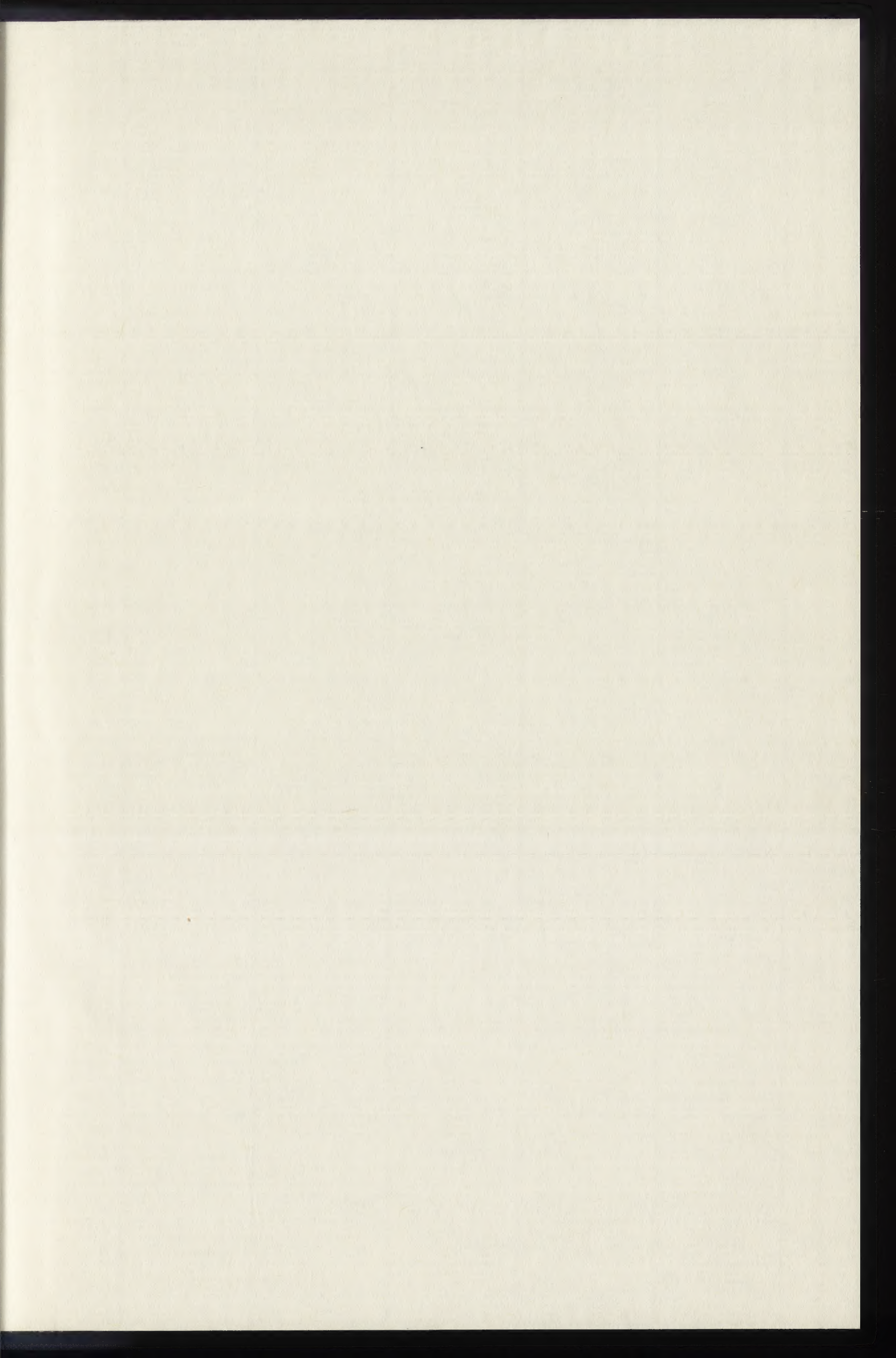
Weese, Arthur. Baldassare Perruzzi's Antheil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina. Leipzig, 1894. (Chmelarz: Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IX, 1894, Heft 8, S. 137. — Fabriczy, C. de: Archivio stor. dell' arte, anno VII. 1894, fasc. 3, S. 228. — H. W.: Liter. Centralblatt, 1895, Nr. 35.)

Woermann, Karl. Was uns die Kunstgeschichte lehrt. Dresden, 1894. (Kunstchronik, N. F., V, Nr. 30. — W.: Christl. Kunstblatt, 30. Jahrg., 1894, Nr. 8.)

Wörndle, H. v. Lucas Ritter v. Führichs ausgewählte Schriften. Stuttgart, 1894. (Archiv f. christl. Kunst, 1894, Nr. 4, S. 36. — Grupp, Georg: Liter. Rundschau f. d. kath. Deutschland, XX, 1894, Nr. 14, Sp. 135.)

Zimmermann, Ernst. Die Landschaft in der venezianischen Malerei. Leipzig, 1893. (A. L.: Kunstchronik, N. F., V, Nr. 31.)

Zippel, Giuseppe. Andrea Pozzo. Trento, 1893. (Melani, A.: Arte e Storia, 1894, Nr. 9.)



GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00611 6020

